

Bizarre Sinema!

WILDEST SEXIEST WEIRDEST SLEAZIEST FILMS



Cultish Shocking Horrors

(Sur)realism, Sadism and Eroticism, 1950s-1960s

Bizarre Sinema!



Cultish
Shocking
Horror



Bizarre Sinema!

WILDEST SEXIEST WEIRDEST SLEAZIEST FILMS

Cultish Shocking Horrors

(Sur)realism, Sadism and Eroticism, 1950s-1960s

A Film Selection by Stefano Piselli

Edited by
Stefano Piselli & Riccardo Morrocchi

Text by
Carlos Aguilar, Christophe Bier
Jean-Pierre Bouyxou, Antonio Bruschini
Pierre Charles, Gérard Mangin

Foreword by
Jean-Pierre Bouyxou



GLITTERING IMAGES
edizioni d'essai



Above: Pamela Green, Britain's Queen of Glamour, photographed by Harrison Marks. Publicity photo for *Peeping Tom* (1960). **Opposite:** Carl Boehm as Mark Lewis, the protagonist of *Peeping Tom* (top); German starlet Barbara Valentin (bottom). She was one of the dancers in distress in *Ein Toter hing im Netz* (1960). **Half-title page:** Mexican female vampire from *El mundo de los vampiros* (1961). **Counter-frontispiece:** Victor Maddern (as Carl) and Donald Wolfitt (as Dr. Callistratus) in *Blood of the Vampire* (1958). **Frontispiece:** Still from *Ein Toter hing im Netz*.



Les Monstres et les cuisses

Foreword by Jean-Pierre Bouyxou

«J'abhorre les aristocrates et les aristocraties (de classe ou de n'importe quoi). Qu'ils gardent leurs Bresson et leurs Cocteau. Le merveilleux cinématographique, le merveilleux moderne est populaire et les meilleurs exemples de films exaltants sont, depuis Méliès et Fantômas, les films de salles de quartiers populaires, les films qui, paraît-il, n'ont pas leur place dans l'histoire du cinéma.»

Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*

L'epoca evocata da questo libro resta impregnata, nei miei ricordi, di un odore indefinibile e persistente: quello delle sale fatiscenti dove, adolescente, ho scoperto come tanti tesori, la maggior parte dei film che sono esaminati più avanti. Disprezzato dai cinefili, ignorato dai critici, vituperato dal pubblico borghese, il cinema dell'orrore aveva raramente gli onori dei grandi circuiti di distribuzione. Lasciati i prestigiosi schermi del "Français", del "Rio", dell'"Olympia" o del "Club" alle superproduzioni hollywoodiane, alle elucubrazioni di Jean Delannoy, alle commedie con Fernandel e ai prodotti definiti "culturali" (Federico Fellini, Jean Renoir, Ingmar Bergman e compagnia bella), i miei film preferiti uscivano nei cinema malfamati di seconda categoria, se non direttamente nelle sale di quarta visione, che puzzavano di disinfettante e di povertà. Il "Lux", in rue Poyenne, era intriso di umidità. Al "Capitole", in rue Judaïque, si respirava un odore rancido, un po' opprimente, di orina e mutande sporche. Il "Gallia", in rue Sainte-Catherine, si voleva dare un certo tono e olezzava tremendamente di violetta. Questo succedeva



a Bordeaux, ma sarebbe potuto accadere a Parigi, come a Firenze, Barcellona, Namur, Bristol o Francoforte.

Luride ma incantatrici, queste sale accoglievano indifferentemente film di nudo e dell'orrore. In questi luoghi ho visto *Naked As Nature Intended* e *House on Haunted Hill*, *Sinderella and the Golden Bra* e *Die Nackte und der Satan*, *La Traite des blanches* e *El vampiro*, *Mom and Dad* e le produzioni della Hammer, il mio primo Max Pécas e il mio primo Riccardo Freda. Ho cominciato a frequentare questi luoghi di perdizione alla fine degli anni '50, marinando la scuola. Al mattino, prima dell'orario d'apertura, andavo ad ammirare i manifesti, sbirciavo le foto pubblicitarie e gettavo un occhio sui "prossimamente". Non mi stancavo mai, sognavo i film prima di vederli. Per tre settimane, sono passato ogni giorno davanti al "Capucins", un cinema isolato e lontano, per un manifesto di *The Flesh and the Fiends*, attaccato nella penombra dell'ingresso. Ero certo che si trattasse di un film geniale. Avevo ragione. Quando finalmente venne proiettato, trovai moltiplicato per cento tutto quello che il manifesto mi aveva promesso.

Vedevo o rivedevo come minimo un film a pomeriggio: i posti costavano poco, e spesso c'era modo di scroccarne uno. Il fatto di non avere l'età richiesta, quando lo spettacolo era vietato ai minori di diciotto anni, aumentava la mia soddisfatta felicità. Se il film mi piaceva lo vedevo due volte, tre se mi entusiasmava. Per quanto riguarda *The Flesh and the Fiends*, ma anche per tanti altri, sono tornato a vederlo più gior-



The "Midi-Minuit" theatre in Paris and a cover of *Midi-Minuit Fantastique* magazine.

ni di seguito. Ogni volta che un cinema di quarta visione o di periferia li riprogrammava, tornavo a rivederli. Furono i miei corsi universitari, completati dalle girate ai luna park e perfezionati con la lettura assidua di riviste *cochon*. Mi ricordo bene che un telone dipinto serviva, successivamente, da sfondo di taverna e da sfondo di prigione in *Blood of the Vampire*, che uno scheletro usciva tutto intero da un bagno d'acido in *Horrors of the Black Museum* o che il ragno di *Ein Toter hing im Netz* somigliava a una zucca irta di peduncoli a spirale. Ero — e ancora lo sono — affasci-

nato dal Dr. Callistratus e dalle scollature delle ragazze palpeggiate dal suo assistente deforme, dalla gigioneria di Michael Gough e dalla guèpière di June Cunningham, dai denti falsi di Alex D'Arcy e dalle rotondità di Barbara Valentin. Per un decennio, senza preoccuparsi del buon gusto e della misura, un sottomondo florido e alla buona, trasgressivo e succoso, mescolò in questo modo il *fantastique* più sfrenato con l'eroticismo più morboso. L'audacia variava, ovviamente, a seconda dell'origine dei film e del loro grado — sfacciatamente dichiarato — di tentazione.



A suggestive Italian "fotobusta" for Henry Cass' *Blood of the Vampire*.

In quelli della Hammer, le attrici si contentavano di mostrare la gola lanciando grida di terrore, o di denudare le gambe per sfuggire ai canini di Dracula. Le situazioni divennero molto più piccanti con le produzioni di Robert Baker & Monty Berman e dei loro epigoni. I film di mostri e di cosce erano talvolta girati in due versioni, con le quali ci si rifaceva più o meno l'occhio. I casi del commercio fecero distribuire in Francia la versione casta di *The Flesh and the Fiends* e la versione "svergognata" di *Jack the Ripper*, mentre *Circus of Horrors* circolava indifferentemente nella versione "corretta", dove le comparse del "tempio di Venere" indossavano dei pepla, e in quella osé, dove mostravano generose le loro nudità. La fusione si perfezionò con l'avvento del cinema horror italiano, e quindi con le prime opere di Jess Franco. A forza di convivere felicemente e di sostenersi a vicenda, il fantastico e l'eroticismo si erano fusi una volta per tutte.

Ovviamente, oggi c'è qualcosa di datato nei film di quel periodo (metà anni '50 - metà anni '60). Ma il senso di meraviglia che recano con sé, non per forza tributario di una componente nostalgica, è sempre più vivo. Non c'è *gore*, con i suoi fiotti di sangue ed esplosioni di budella, né pornografia, con trombate a catena e adeguate sodomie. Il loro montaggio non ha niente in comune con i videoclip, e i loro trucchi sono più prossimi al fai-da-te di Méliès che alla fredda perfezione degli effetti digitali. Questi sono essenzialmente dei film d'atmosfera, dove tutto concorre a instaurare un clima angoscioso e malsano, di



Alex D'Arcy as the incredible spider-man from *Ein Toter hing im Netz* (1960), a "dadaist" German cult movie directed by Fritz Böttger (above); Ricardo Valle (as Morpho) carrying on Mara Lasso (as Irma) in *Gritos en la noche* (1961), the best horror film directed by Jess Franco (right).



desiderio e di eccitazione. L'onirismo è sempre presente, come ai tempi dell'espressionismo tedesco o dei classici della Universal. Hanno il dinamismo e l'efficacia dei migliori film americani di serie B, ma la loro sensuale e perversa raffinatezza appartiene solo a loro. Sono tutti film su commissione, opportunisti e venali, ma molti hanno anche la cifra degli autentici film d'autore. Altri hanno l'impronta di uno studio (la Hammer), oppure di uno staff di produzione (Baker & Berman). Spesso si tratta di opere ambiziose, accurate, il cui stile elegante rasenta, per assurdo, la pura follia: lì domina brutalmente un'estetica raffinata della ripugnanza, della sporcizia, della depravazione fisica, morale e sociale. I film più a basso costo sono da annoverare, al contrario, tra i più stravaganti: *Ein Toter hing im Netz* può essere definito a ragion veduta un film dadaista, mentre per diverse ragioni (a cominciare dall'uso della musica) *Gritos en la noche* può essere considerato un'opera sperimentale. Rispetto al cinema "perbenino" che dominava allora la produzione mondiale, la rottura fu netta, totale, violenta. Fu una rivoluzione, che passò inosservata agli addetti ai lavori ma che, ben presto, avrebbe sconvolto il cinema intero.

Non rivedo mai senza emozionarmi gli adorabili seni di Pamela Green in *Peeping Tom*, né quelli, altrettanto eccitanti, di Dany Carrel in *Les Mains d'Orlac* o nel *Mulino delle donne di pietra*. Quaranta anni dopo l'uscita di *Gritos en la noche*, il bisturi del Dr. Orlof continua a trafiggermi la libido quando incide quel seno nudo.

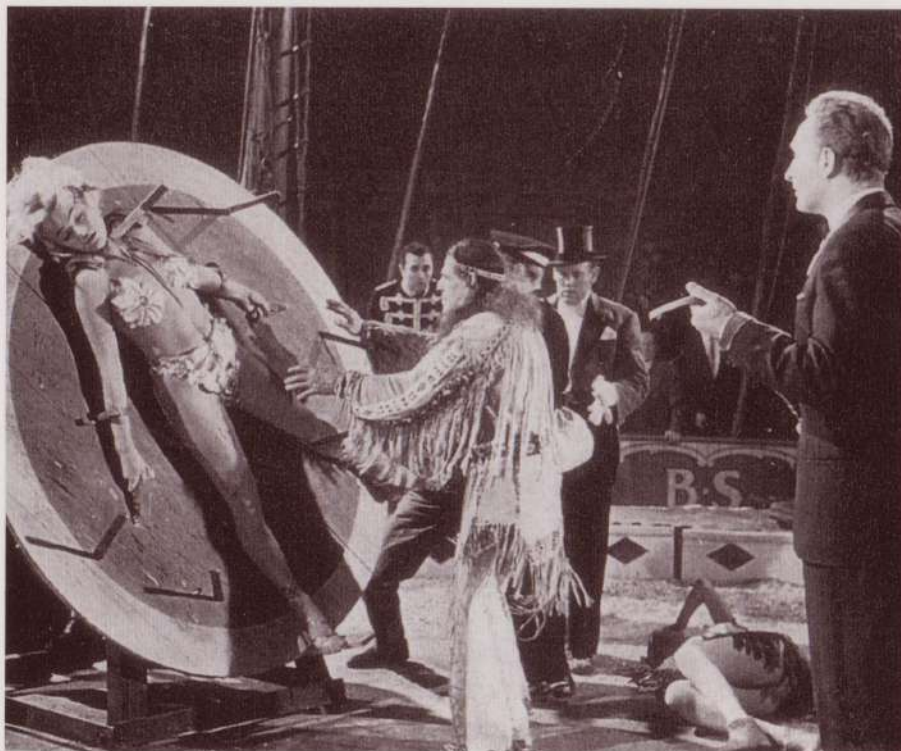
La scelta di Stefano Piselli è soggettiva,

inevitabilmente soggettiva, poiché altri quindici o venti film avrebbero potuto sostituire i nove da lui selezionati. (Giochino: a voi scegliere il decimo...) Ma una tale scelta, dove il cinema americano viene escluso deliberatamente, mi sembra assolutamente giudiziosa. Tiene conto solo di film emblematici, nella loro estrema diversità, per la ricchezza del soggetto. Così una parte importante della cultura popolare, misconosciuta e poco amata, riemerge in queste pagine.

The age evoked by this book remains imbued, in my memories, with an indefinite smell: that of the crumbling movie-halls where, during my adolescence, I discovered, as if they were some lost treasures, most of the films analysed herein. Despised by moviegoers, ignored by the critics, reviled by middle-class audiences, horror cinema would rarely have the honor of being distributed by a big major studio. Leaving the prestigious screens of such halls as "Français",



Yvonne Furneaux and Christopher Lee in *The Mummy* (1959), a Hammer Film classic.



You've seen her in Films
 You've seen her on T.V.
 You've read about her in the Papers
 THE MOST SIZZLING PERSONALITY GIRL OF THE YEAR
VANDA HUDSON
 Now see this magnificent Continental Beauty in wonderful colour
 as photographed by
HARRISON MARKS on
PAMAR COLOUR SLIDES
 Send today for the VANDA HUDSON SERIES
 8 Slides priced 21/-
 PAMAR PRODUCTIONS LTD.
 4 Gerrard Street, London, W.1



The gorgeous Vanda Hudson in a grand-guignolesque scene from Sidney Hayers' *Circus of Horrors* (1960); ad page from Harrison Marks' *Kamera* magazine.

"Rio", "Olympia" or "Club" to the big Hollywood blockbusters, the elocutions of Jean Delannoy, the comedies starring Fernandel and the so-called "cultural" products (Fellini, Renoir, Bergman & Co.), my favourite movies would come out in second-rate, ill-famed movie-halls, if not directly in Z-grade movie-houses which were so lousy that they'd stink of disinfectant and poverty. The "Lux", in rue Poyenne, was drenched with humidity. At the "Capitole", in rue Judaïque, one could

smell a rancid stench, a trifle oppressive, of urine and dirty underpants. The "Gallia", in rue Sainte-Catherine, in order to give itself airs, would terribly stink of sweet violet fragrance. This happened in Bordeaux, but it might as well have been Paris, Florence, Barcelona, Namur, Bristol or Frankfurt. Dirty, yet bewitching, these movie-houses would show nude and horror movies alike. In those places I have seen such films as *Naked As Nature Intended* and *House on Haunted Hill*,



Sadism and eroticism: Victor Maddern as the deformed Carl in *Blood of the Vampire*.

Sinderella and the Golden Bra and *The Head*, *La Traite des Blanchés* and *El Vampiro*, *Mom and Dad* and the Hammer productions, my first Max Pécas and Riccardo Freda. I had begun to frequent these ill-famed places by the end of the '50s, while playing truant. In the morning, before business hours, I'd go watching the posters, I'd glimpse at the promotional photos, eyeing the "coming soon". I'd never tire, I'd dream about those movies even before going to see them. I remember passing every day, in the space of three weeks, before the "Capucins", an isolated and far-off theatre, for the pleasure of catching a glimpse (while twisting my neck through the grating!) of a poster of *The Flesh and the Fiends*, hanging in the shadow of the entrance. I was sure it was a genial movie. I was ultimately right. As a matter of fact, I found out the film was even a hundred times better than the poster promised, when it was finally screened. I'd see, or see again, a movie each afternoon (at least!): the price for the tickets was cheap and I'd often manage to get one for free. The fact of not being old enough, when a determinate movie was rated 18, would increase my happiness and satisfaction. If I liked the movie I'd see it two times, even three if I'd find it "enrapturing" enough. As far as *The Flesh and the Fiends* is concerned, yet even on another few occasions, I went back to see it for several days in a row. Every time an ill-famed movie-hall would re-program those films, I'd inevitably go to see them over



Surrealistic, fascinating vampires in *El mundo de los vampiros*, a delirious Mexican horror movie directed by Alfonso Corona Blake.

and over again. Those were my College Lessons, completed by several trips at the carnival and perfected with the readings of countless men's magazines. I remember quite clearly that the same painted background would "embellish" two scenes: one taking place in an inn, the other taking place in a prison, the movie in question was *Blood of the Vampire*, that an unmelted skeleton would come out of a vat full of acid in *Horrors of the Black Museum* or that the spider of *Horrors of Spider Island*, a.k.a. *It's Hot in Paradise*, looked more like a pumpkin full of spiralling stalks than an actual "monster". I was — and still am — fascinated by Dr. Callistratus and the cleavages of the girls his misshapen assistant would lustfully touch, by Michael Gough's ham-acting and June Cunningham's corset, by the false teeth of Alex D'Arcy and Barbara Valentin's curvaceous body.

For a whole decade, without worrying about measure and good taste, a thriving and honest, transgressive and spicy underworld of sorts, would combine the most audacious type of *fantastique* with the most morbid brand of eroticism. This "boldness" would naturally diversify according to the films' origin and their degree — made insolently evident — of temptation. In the Hammer-produced movies, the actresses would either content themselves with showing their naked throat while screaming in terror or uncovering their legs in the process of escaping

Dracula's fangs. The situations became a lot more "spicy" with the productions of Robert Baker & Monty Berman and their imitators. This "monster and thighs" movies would often be filmed in two alter-



"Pavé de presse" by René Brantonne.

native versions, which were, more or less, a feast for our own eyes.

By a quirk of fate (and show-business alike) France saw the distribution of the "prude" version of *The Flesh and the Fiends* and the nude edition of *Jack the Ripper*, while *Circus of Horrors* would be indifferently showcased both in its "expurgated" version, where the female extras in the Temple of Beauty wear pepla, and in the "audacious" one, where they show their curvaceous naked bodies. This fusion of sorts perfected itself with the advent of Italian horror movies and, therefore, with the first works of Jess Franco. By dint of coexisting side by side and helping each other, fantastique and eroticism would ultimately end up by becoming a single entity. Obviously, nowadays those movies may seem old-fashioned, since they were produced from the mid-fifties to the mid-sixties. However, the sense of wonder they carry along, not necessarily deriving directly from a purely nostalgic component, is more and more alive. There's no gore here, with its blood shed in streams and its exploding guts, nor is there any pornographic element, with repetitious fuckings and adequate sodomies. Their editing has nothing in common with videoclips, their special effects are more akin to Méliès' do-it-yourself style than the cold perfection of CGI. These ones are essentially stylish movies, where all the elements combine to create a disturbing and distressing atmosphere, full of desire



Sadism à la Baker & Berman: Belgian poster for *Jack the Ripper* (1959).

and excitement.

Oneirism is ever-present, as it was in the times of German Expressionism and the classics of the Universal Studios. They sport the dynamics and the effectiveness of the best American B-movies, but they also show a sensual and perfect refinement of their own. They are all movies made to order, mercenary and opportunist, however most of them also carry the unmistakable trademark of their authors. Other reflect the style of a particular company (Hammer Film) or production staff (Baker & Berman). These are often ambitious

works, masterfully executed whose elegant style borders absurdly on sheer madness: they are brutally characterized by a refined aestheticism of disgust, by filth, by a physical, moral and social depravation. On the contrary, those films which were produced on a shoe-stringed budget can be counted among the most extravagant examples of this type of cinema: *It's Hot in Paradise* can be rightfully defined as a Dadaist movie, while for several different reasons (starting with the use of the music score) *The Awful Dr. Orlof* can be considered an experimental movie. In compa-



Original Mexican lobby card for Chano Urueta's *El monstruo resucitado* (1954).



Harrison Marks' erotic magazine, 1959.

rison with the "clean" films which dominated the market at the time, these films were a total, violent departure. It was a revolution of sorts, one which was ignored by many critics, destined, however, to turn the world of cinema upside-down.

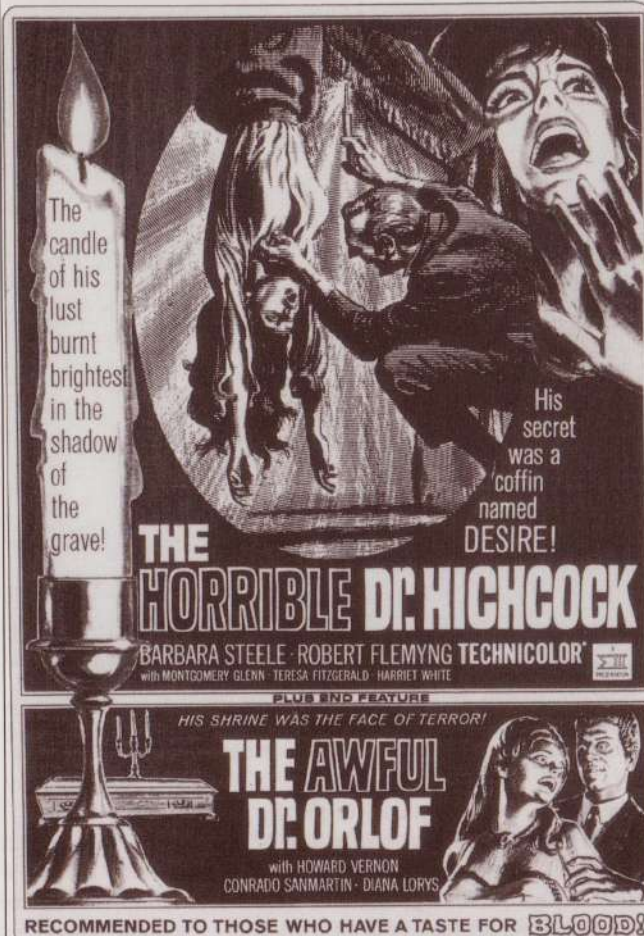
I can't help but feel, a certain emotion every time I watch, again and again, the lovely breasts of Pamela Green, in *Peeping Tom*, or the equally exciting ones of Dany Carrel, featured in *Hands of Orlac* and *Mill of the Stone Women*. Forty years after the first release of *The Awful Dr. Orlof*, the bistouri of the eponymous character still continues to pierce through my own libido every time it cuts open those naked breasts. Stefano Piselli's choice is a personal one, inevitably so, since other fifteen or twenty movies could have easily replaced the nine he has selected. (Triva dept.: would you like to choose a tenth one?). However, such a choice, where American movies are deliberately set aside, seems to me absolutely wise. It only considers a set of emblematic and different movies, as regards to the subject-matter of their story. Thus a very important, and neglected part of popular culture lives again in the pages of this book.

L'époque évoquée par ce livre reste imprégnée, dans mon souvenir, d'une odeur indéfinissable et tenace : celle des salles miteuses où, adolescent, j'ai découvert, comme autant de trésors, la plupart des films dont il est question ci-après. Méprisé par les cinéphiles, ignoré par les critiques, honni par le public bourgeois, le cinéma d'horreur



A NIGHT OF FRIGHT!

TERROR FILLS THE SCREEN IN TWO EPICS OF HORROR



Typical publicity stuff celebrating a bunch of shocking horror movies of the early 1960s from Mexico, Germany and the United States.

avait rarement les honneurs des grands circuits d'exclusivité. Abandonnant les prestigieux écrans du Français, du Rio, de l'Olympia ou du Club aux superproductions hollywoodiennes, aux pensums de Jean Delannoy, aux comédies avec Fernandel et aux produits estampillés "culturels" (Fellini, Renoir, Bergman et compagnie), mes films préférés sortaient dans des salles de seconde zone mal famées, ou directement dans les cinoches de quartier. Ça sentait le désinfectant et la pauvreté. Le Lux, rue Poyenne, empestait la paille humide. Au Capitole, rue Judaïque, il flottait un arrière-fumet rance, un peu gerbant, de pisse et de petite culotte sale. Le Gallia, rue Sainte-Catherine, se voulait huppé et puait le parfum aux violettes. Cela se passait à Bordeaux mais aurait pu se passer à Paris comme à Florence, Barcelone, Namur, Bristol ou Francfort.

Pouilleuses et enchanteresses, ces salles accueillaient indifféremment films de cul et films d'horreur. J'ai vu dans les mêmes

endroits *Naked As Nature Intended* et *House on Haunted Hill*, *Sinderella and the Golden Bra* et *Die Nackte und der Satan*, *La Traite des blanches* et *El Vampiro*, *Mom and Dad* et les productions Hammer, mon premier Max Pécas et mon premier Riccardo Freda. J'avais commencé à fréquenter ces lieux de perdition à la fin des années cinquante, en faisant l'école buissonnière. Le matin, avant les heures d'ouverture, j'allais admirer les affiches, reluer les photos publicitaires et jeter un coup d'œil sur l'annonce des prochains programmes. Je ne m'en lassais pas, rêvant les films avant de les contempler. Pendant trois semaines, je suis passé chaque jour devant les Capucins, un cinéma isolé et lointain, pour le plaisir d'entrevoir, en me tordant le cou à travers les grilles, une affiche de *The Flesh and the Fiends* placardée dans l'ombre du hall. J'étais sûr qu'il s'agissait d'un film génial. J'avais raison. J'y ai trouvé au centuple, lorsqu'il a enfin été projeté, tout ce que m'avait promis l'affiche.

Je voyais ou revoyais au minimum un film par après-midi : les places étaient bon marché, et il y avait souvent moyen de resquiller. Le fait de ne pas avoir l'âge requis, lorsque le spectacle était interdit aux moins de dix-huit ans, augmentait mon bonheur. Je restais à deux séances si le film me plaisait, à trois s'il m'enthousiasmait. Pour *The Flesh and the Fiends*, mais aussi pour une bonne quantité d'autres, je suis revenu plusieurs jours de suite. Chaque fois qu'un cinéma de quartier ou de banlieue les reprenait, je retournais les revoir. Ce furent mes universités à moi, complétées par des virées dans les fêtes foraines et parachevées par la lecture assidue de magazines cochons. Je me fichais bien qu'une toile peinte serve successivement de décor de taverne et de décor de prison dans *Blood of the Vampire*, qu'un squelette sorte tout assemblé d'un bain d'acide dans *Horrors of the Black Museum* ou que l'araignée de *Ein Toter hing im Netz* ressemble à une citrouille hérissée de ressorts. J'étais — et je suis toujours —



Bizarre sinema of the early 1960s: Norma Marla as an exotic dancer in Terence Fisher's *The Two Faces of Dr. Jekyll* (1960) and a scene from the foreign edition of *L'ultima preda del vampiro* (1961), a curious sexy "horror all'italiana" directed by Piero Regnoli.

fasciné par le Dr. Callistratus et par les filles à demi dépoitraillées que malmène son assistant bossu, par le cabotinage de Michael Gough et par la guêpière de June Cunningham, par les fausses dents d'Alex d'Arcy et par les rondeurs de Barbara

Valentin.

Une décennie durant, sans souci de bon goût ni de mesure, tout un sous-genre informel et foisonnant, transgresseur et jouissif, mêla ainsi le fantastique le plus débridé à l'érotisme le plus affolant.

L'audace variait, bien sûr, selon l'origine des films et leur degré — insolemment assumé — de racolage. Dans ceux de la Hammer, les starlettes se contentaient d'exhiber leur gorge en poussant des cris d'effroi, ou de dénuder leurs gambettes en se pâmant sous la canine de Dracula. Les choses s'épicèrent considérablement avec les productions de Robert Baker et Monty Berman et de leurs épigones. Les films de monstres et de cuisses étaient parfois tournés en deux versions, où l'on se rinçait plus ou moins l'œil. Les hasards du commerce firent distribuer en France la version chaste de *The Flesh and the Fiends* et la version dévergondée de *Jack the Ripper*, tandis que *Circus of Horrors* circulait indifféremment en version sage, où les figurantes du "Temple de Vénus" portaient des maillots de bain, et en version osée, où elles montraient leurs roploplos. Tout se corsa encore avec l'avènement du cinéma d'épouvante italien, puis avec les premières réalisations de Jess Franco. A force de faire bon ménage et de s'épauler mutuellement, fantastique et érotisme fusionnaient pour de bon.

Il y a aujourd'hui, certes, quelque chose de daté dans les films de cette période (grosso modo du milieu des années cinquante au milieu des années soixante). Mais l'émerveillement qu'ils apportent, pas forcément tributaire d'une quelconque nostalgie, n'en est que plus vif. Ils ne relèvent



Still from the foreign edition of John Gilling's *The Flesh and the Fiends* (1960).



Horror movies & glamorous female underwear: Vanda Hudson as circus performer Magda in *Circus of Horrors* and Pamela Green as model Milly with Carl Boehm as photographer Mark in *Peeping Tom*.

ni du *gore*, avec geysers de sang et explosions de tripaille, ni de la pornographie, avec turlutes à la chaîne et enclades adéquates. Leur montage ne les apparente pas à des clips vidéo, et leurs trucages sont plus proches des bricolages de Méliès que de la froide perfection des effets digitaux. Ce sont essentiellement des films d'atmosphère, où tout concourt à instaurer un climat d'angoisse et de malaise, de désir et d'excitation. L'onirisme y est sans cesse présent, comme au temps de l'expressionnisme allemand ou des classiques de l'Universal. Ils ont le dynamisme et l'efficacité des meilleurs films américains de série B, mais leur sensuelle sophistication morbide n'appartient qu'à eux. Tous sont des films de commande, opportunistes et vénaux, mais beaucoup sont pourtant d'authentiques films d'auteur. D'autres portent l'empreinte d'un studio (Hammer), d'une équipe de production (Robert Baker et Monty Berman). Ce sont fréquemment des œuvres ambitieuses, soignées, dont le style élégant rehausse, par contraste, l'incroyable dinguerie : il s'y instaure brutalement une esthétique raffinée de la laideur, de la crasse, de la dépravation physique, morale et sociale. Les films les moins cosus comptent, par ailleurs, parmi les plus décoiffants : *Ein Toter hing im Netz* a pu être qualifié à bon escient de film dadaïste et, par bien des aspects (à commencer par

son utilisation de la musique), *Gritos en la noche* est un film expérimental. Dans le cadre du cinéma propre qui domine alors la production mondiale, la rupture est nette, totale, violente. C'est une révolu-



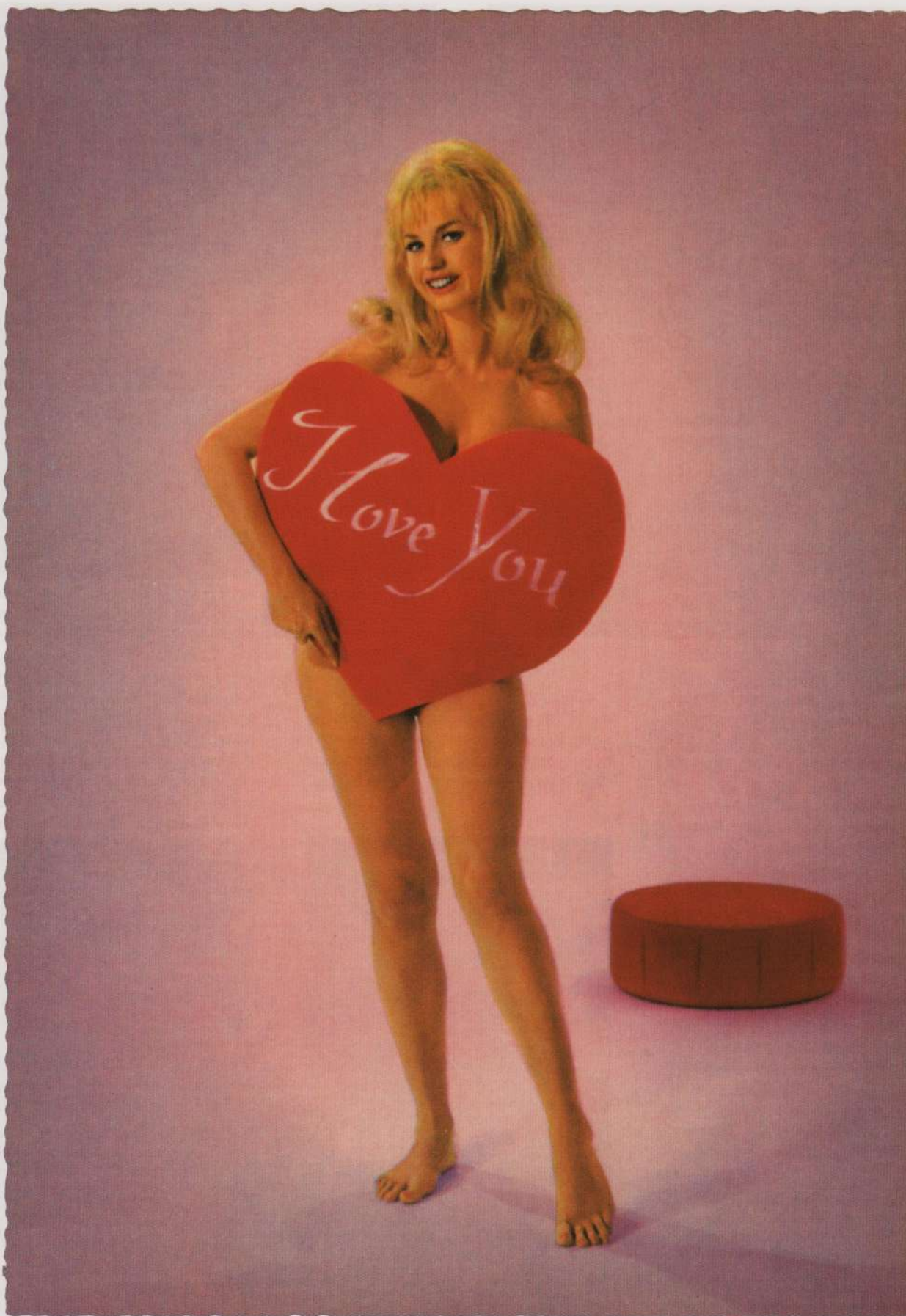
Buxomy Barbara Valentin.

tion, qui passe inaperçue des édiles mais qui, bientôt, chamboulera le cinéma tout entier.

Je ne revois jamais sans émotion les adorables seins de Pamela Green dans *Peeping Tom*, ni ceux, tout aussi godants, de Dany Carrel dans *Les Mains d'Orlac* ou *Le Moulin des supplices*. Quarante ans après la sortie de *Gritos en la noche*, le scalpel du Dr. Orlof continue de me transpercer la lidido quand il incise une poitrine nue. Le choix de Stefano Piselli est subjectif, forcément subjectif, puisque quinze ou vingt autres films auraient pu se substituer aux neuf qu'il a retenus. (Petit jeu : à vous de décider quel pourrait être le dixième...) Mais pareil choix, d'où le cinéma américain est délibérément exclu, me paraît tout à fait judicieux. Il ne comporte que des films emblématiques, dans leur extrême diversité, de la richesse du sujet. Tout un pan important de la culture populaire, mal connu et mal aimé, ressuscite ainsi dans ces pages.

Jean-Pierre Bony

Paris, juin 2002



For Barbara "Babs" Valentin
1940-2002

About the contributors...

Carlos Aguilar (Madrid, 1958)

Cresce con la passione per il cinema, in special modo per l'horror e il western, subendo il fascino di Christopher Lee e Klaus Kinski, ma anche il richiamo sessuale di Marisa Mell e Soledad Miranda. Allo stesso tempo, divora libri, soprattutto di genere fantastico (con una predilezione per Edgar A. Poe, H.P. Lovecraft e Jean Ray) e fumetti. Mentre frequenta l'Università comincia a scrivere per le fanzine, e nel 1980 crea la prima pubblicazione amatoriale spagnola specializzata nel cinema fantastico, *Morpho*, della quale escono quattro numeri. Praticamente autodidatta, debutta come professionista nel 1982, e da allora si dedica a diverse attività, soprattutto a quella di storico, avendo dato alle stampe circa 25 libri in qualche modo collegati al cinema, se si sommano le opere individuali con quelle collettive. Tra i volumi individuali sono da segnalare la *Guia del Video-Cine* (Catedra, dal 1986), un dizionario filmografico spagnolo la cui ultima edizione contiene 22.000 titoli, e *Jess Franco. El sexo del horror* (Glittering Images, 1999). Tra i libri collettivi, *Del giallo al gore: Cine fantastico y de terror italiano* (Donostia Kultura, 1997), *Ich, Kinski* (Deutsches Filmmuseum, 2001) e *Cine fantastico y de terror japonés* (Donostia Kultura, 2001). Collabora a diverse riviste specialistiche come *Cuadernos de la Academia* e *Nosferatu*. Ha scritto inoltre il saggio *El libro de Satan* (Temas de Hoy, 1999), curato in collaborazione con Frank G. Rubio, e tre romanzi: due polizieschi (*La interferencia*, Versal, 1990; *Simbiosis*, Grupo Libro, 1994) e un terzo ambientato nel mondo del cinema (*Coproducción*, Valdemar, 1999).

Recentemente è stato redattore dell'ambizioso programma televisivo *Erase una vez en Europa*, dedicato al cinema di genere europeo dagli anni '50 ai '70. I suoi pittori preferiti sono Goya e El Bosco, mentre la pellicola che ama di più è il mediometraggio *Toby Dammit* di Federico Fellini. Tra i registi scomparsi, i suoi prediletti sono Orson Welles, John Ford, Max Ophüls e Luis Buñuel; tra quelli vivi e vegeti, ammira specialmente John Carpenter, Aki Kaurismäki e Jim Jarmusch. Per quanto riguarda la musica, è un appassionato di jazz e bossa nova, con un debole rispettivamente per Chet Baker e Joao Gilberto. Dalla metà degli anni '80 ha aggiunto alle sue passioni la gastronomia e i viaggi, ama alla follia gli abiti di pelle, detesta la politica e lo infastidisce il femminismo. Ha ricevuto due premi, uno in Spagna per il dizionario *Las estrellas de nuestro cine* (Alianza Editorial, 1996), che presenta le bio-filmografie di ben 500 attori spagnoli, e l'altro in Italia per i suoi due libri su Sergio Leone (*Sergio Leone*, Catedra, 1990; *Sergio Leone. El hombre, el mito, la muerte*, Diputación de Almería, 2000).

Christophe Bier (Dax, 26 août 1966)

Avant tout comédien de théâtre et de cinéma, il est pendant six ans l'assistant et directeur de casting de Jean-Pierre Mocky (de *Ville à vendre* à *Robin des mers*) mais tourne aussi pour les vidéastes N.G. Mount [Norbert Moutier] (rôle principal dans *Le Syndrome d'Edgar Poe*), Donald Farmer (*The Erotic Vampire of Paris*) et Bill Hellfire (*The International Necktie Strangler*). En auto-édition, il écrit *Les Nains au cinéma* (1998), co-écrit *Cinéma Culte Européen: Eurociné* (1999), publie *André Hélène - Les secrets d'un auteur de romans noirs* (2000) et rédige plusieurs dossiers pour *Monster Bis*, *Ciné-Zine-Zone* et *Destroy Monsters*. L'Esprit Frappeur édite en 2000 son essai sur la loi X concernant le cinéma porno, *Censure-moi, histoire du classement X en France*. En projet: *Monsters by Mail* (recueil de cartes postales de "freaks") et un dictionnaire exhaustif (!) du cinéma érotique et pornographique français en 35 mm comportant génériques complets, résumés et notules critiques ! Avis aux éditeurs malins...

Outre *Ein Toter hing im Netz* et Barbara Valentin, ses illustrateurs, musiciens, auteurs, acteurs, films et livres préférés sont (en vrac): Gaston Leroux, *The Unknown* de Tod Browning, Clovis Trouille, Claude Ferny, *Lola Montès* de Max Ophüls, Bélinksky, Gilles Berquet, Michael Dunn, Anton Tchekhov, Reggie Nalder, Alan Mac Clyde, Joe Coleman, *Island of Lost Souls* d'Erle C. Kenton, John Willie, Alphonse Allais, Jean-Pierre Mocky, Jean Guidoni, Eugène Ionesco, *Circus of Horrors* de Sidney Hayers, Erik Satie, *Le Droit à la paresse* de Paul Lafargue, Leone Frollo, Billy Wilder, Jean-Claude Remoloux, Lio, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* de Russ Meyer, Alex Pinon, *Il Sorpasso* de Dino Risì, Jo Privat, Otto Dix, Daniel Emilfork, Jean David, Angelo Rossitto, Frans Masereel, Clifton Chenier, John George, Mirka Lugosi, José Maria de Herédia, Carlo, *Dementia* de John Parker, Lorenzo Lepori, Ingmar Bergman, Eric Stanton, Saturnin Fabre...

Jean-Pierre Bouyxou (Bordeaux, 16 janvier 1946)

Premiers articles en 1964, dans des fanzines (*Mercury*, *Lunatique*, etc.). A participé à des happenings, à des expositions de peinture, à des pièces de théâtre.

Principales collaborations...

Revue: *Atlanta*, *Miroir du fantastique*, *Ciné-Revue*, *Continental Film Review*, *Actuel*, *Europe*, *Vampirella* édition française, *Sex Stars System*, *L'Organe*, *Curiosa*, *Show Bzzz*, *Zoom*, *Cinéfantastic*, *Métal Hurlant*, *L'Echo des Savanes*, *Penthouse*, *Lui*, *Newlook*, *Hara-Kiri*, *Yéti*, *La Revue du Cinéma*, *Vertigo*, *Paris-Match*; rédacteur en chef de *Fascination* (1978-1986).

Radio: "Apportez-nous des oranges" (RTBF, 1973-74), "Nuits de Chine" (France Inter, 1991-92), "Mauvais Genres" (France Culture, depuis 2000). Télévision: présentation de films sur la chaîne Ciné Classics.

Principaux livres: *65 ans de science-fiction au cinéma* (avec Roland Lethem; GECF, 1968), *Frankenstein* (Premier Plan, 1969), *La Science-Fiction au cinéma* (UGE, collection 10/18, 1971), *Femmes légères et chansons grivoises* (Aspic, 1972), *Le Couple aux mille perversions* (Editions du Pas, 1973), *Ode à l'attentat pâtissier* (sous le nom de Georges Le Gloupier; Deleatur, 1984 et 1995; Club des Ronchons, 1986), *L'Aventure hippie* (avec Pierre Delannoy; Plon, 1992; Editions du Lézard, 1995 et 2000), *A propos de Pierre Molinier* (avec Pierre Bourgeade et Noël Simsol; Variable-A l'enseigne des Oudin, 1999) et une quinzaine de romans érotiques (1979-1982) sous divers pseudonymes (Claude Razat, Jérôme Fandor, Georges Le Gloupier, Georges de Lorzac, Elisabeth Bathory, Philartète de Bois-Madame).

Principales contributions à des ouvrages collectifs: *La Grande encyclopédie de la sexualité* (Edilec, 1980-81), *Une Encyclopédie des cinémas de Belgique* (Yellow Now-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1990), *Une Encyclopédie du nu au cinéma* (Yellow Now, 1994), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (Cinémathèque française-Mazzotta, 2001), *Jack Arnold, l'étrange créateur* (Yellow Now, 2001). Participation (acteur, scénariste, assistant réalisateur, etc.) à une quarantaine de films (de Philippe Bordier, Etienne O'Leary, Roland Lethem, Jess Franco, Jean Rollin, Michel Barny, etc.). Réalisation de quatre courts métrages expérimentaux (*L'Anarchie*, 1967; *Satan bouche un coin*, 1967-68 [interprété par Pierre Molinier]; *Graphy*, 1968-69; *Sortez vos culs de ma commode*, 1972) et de deux longs métrages pornographiques classés X (*Amours collectives*, 1976; *Entrez vite... vite, je mouille!*, 1978).

Plusieurs passions: le fantastique et l'érotisme, bien sûr, mais aussi le surréalisme, les vieux romans populaires, le jazz, l'opéra, la chanson 1900, le cinéma underground, la bande dessinée et beaucoup d'autres choses encore: j'ai écrit sur la littérature, sur la peinture et sur la musique presque autant que sur le ciné-

ma. J'aime Terence Fisher et Emilio Salgari, Max Ernst et Veronica Carlson, Tod Browning et Victor Hugo, Terry Riley et André Franquin, Clovis Trouille et William Burroughs, Errol Flynn et Jacques Spacagna, *Le Cabinet du Dr. Caligari* et Peter Ibbetson, Emile Couzinet et les Trois Stooges, Abbott & Costello et Carol Borland, William Bouguereau et Gustave Moreau, les tragédies de Crébillon père et les refrains d'Ouvrard fils, Jean Lorrain et William Witney, Fantômas et Ravachol, Pasquale Festa Campanile et Theda Bara, John Cage et Giacomo Meyerbeer, Damia et Ronsard, Lautréamont et Laurel & Hardy, King Kong et les films musicaux indiens, Raoul Vaneigem et Peter Cushing, Jack l'éventreur et Mandrake le magicien, le cirque et le haschisch, Joyce Mansour et les films mexicains de Buñuel, Merce Cunningham et José Bénazéraf, Ed Wood et Hans Bellmer, Barbara Valentin et les cacheurs masqués de la fin des années '50, Claude Ferny et Gene Kelly, David W. Griffith et Georges Méliès, Marlene Dietrich et *Les Deux Orphelines*, Ruggero Leoncavallo et Antonio Leonviola, André Breton et les Beatles, Bela Lugosi et Joséphine Péladan, Félicien Champsaur et Joseph L. Mankiewicz, André Masson et Bram Stoker, Sade et Pinocchio, Franco & Ciccio et Jean-Pierre Lajoumard, Pierre Corneille et Charlie Mingus, Wolfgang Amadeus Mozart et Alfred Machin, les derniers livres de Guy Debord et les premiers films de Michael Winner, Marilyn Chambers et Albert Ayler, Arthur Bernède et Charles Laughton...

Antonio Bruschini (Firenze, 1956)

Appassionato "divoratore" e collezionista di film di genere, ha scritto numerosi saggi e articoli pubblicati sia su riviste specializzate (*Nocturno*, *Amarcord*) che in volume.

Tra i libri, si ricordano *Profonde tenebre - Il cinema thriller italiano, 1962-1982* (Granata Press, 1992), *Mondi incredibili - Cinema fantastico-avventuroso italiano* (Granata Press, 1994), *Bizarre Sinema! Horror all'italiana, 1957-1979* (Glittering Images, 1996), *Città violente - Il cinema poliziesco italiano* (Tarab, 1998), *Western all'italiana: The Specialists e Western all'italiana: The Wild, the Sadist and the Outsiders* (Glittering Images, 1998 e 2001).

I "suoi" registi e i "suoi" film: Dario Argento e *Profondo rosso*, Mario Bava e *I tre volti della paura*, Sergio Leone e *Il buono, il brutto e il cattivo*, Sergio Corbucci e *Django*, Giulio Questi e *Se sei vivo spara*, Pupi Avati e *La casa dalle finestre che ridono*, Lucio Fulci e *Non si sevizia un paperino*, Roger Corman e *I racconti del terrore* (specialmente l'episodio di Valdemar), David Lynch e *Blue Velvet*...

Le sue letture: Edgar Wallace, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Giorgio Scerbanenco, *Kriminal* e *El Gringo*, i cineromanzi italiani (soprattutto quelli della serie *Malta*).

Due sue sceneggiature (e vari soggetti a carattere gotico e fantastico) attendono di essere concretizzati sullo schermo.

Pierre Charles (Paris, XVIème, 23 février 1951)

Textes publiés notamment dans *Charlie* (Dargaud), *Fantastik*, *Ere Comprimée* et *Télé Ciné Vidéo*. Rédacteur en chef de *Star-Ciné Vidéo* (interdit!), *Ciné Choc* et un numéro de *Ciné Folies*.

Editeur et réalisateur de *Ciné-Zine-Zone* depuis juin 1978, fanzine sur le cinéma populaire et de shock. Editeur du *Fulmar* sur la littérature populaire (Jean Ray, Robert E. Howard, Henri Vernes, etc.). Editeur d'albums de bandes dessinées: *Garth* de Frank Bellamy, *Los Guerrilleros western* de Jesus Blasco, *L'Aigle de Rome*, un peplum de Jean-Pierre Dionnet dessiné par Jean-Claude Gal. Pour recevoir sa indispensable publication, *Ciné-Zine-Zone*, vous pouvez-le contacter à l'adresse suivante: 16, avenue Emile Zola, F-94100 Saint-Maur des Fossés, France.

Gérard Mangin

Il a écrit le livre illustré *Affiches du cinéma fantastique* (Henri Veyrier, 1990).



Above: The beautiful Czechoslovakia-born Miroslava Stern became a star of the 1950s' Mexican cinema. **Opposite:** José María Linares Rivas as the disfigured plastic surgeon Herman Lin, a.k.a. Dr. Crimen (top); Miroslava as the screaming girl-reporter Nora (bottom).



El Monstruo Resucitado

The Sad Life of Dr. Crimen

«J'ai vu un jour dans un studio de cinéma un assez bon metteur en scène qui s'appelait Chano Urueta. Il travaillait en portant très ostensiblement un colt à la ceinture. Comme je lui demandai à quoi pouvait servir cette arme, il me répondit: — On ne sait jamais ce qui peut arriver.»

Luis Buñuel, Mon dernier soupir

Balcani, 1953. Nora, una giornalista in cerca di un colpo sensazionale, risponde ad uno strano annuncio matrimoniale pubblicato su un quotidiano locale: un misterioso personaggio offre una cifra considerevole ad una giovane bella, intelligente e di buoni sentimenti che accetti di sottomettersi ad una fantomatica prova. Conosce così l'inquietante dottor Herman Lin, un chirurgo plastico dal volto orrendamente deturpato che soffre di gravi complessi e nutre un profondo odio per il genere umano. Nora lo segue nel suo sinistro castello costruito su una scogliera, vicino ad un cimitero, dove vive con il suo fedele servitore, Micha. La casa è piena di manichini di cera raffiguranti splendide donne, realizzati dal dottore, che si mostra anche un ottimo pianista e rivela un'insospettata sensibilità estetica. Affascinata e intrigata, Nora lo asseconda e gli fa ritrovare il gusto di vivere. Allorché il dottore, innamoratosi di lei, scopre però che il fine primario della ragazza è quello di uno scoop giornalistico, riemerge in lui prepotente il desiderio di vendetta. Lin fa rapire Nora dal giovane Ariel, un musicista suicida da lui resuscitato e reso suo schiavo. La giornalista viene condotta nel laboratorio del dottore per essere sottoposta ad un intervento chirurgico con il quale il folle la vuole sfigurare...

El monstruo resucitado è un'opera quanto mai rappresentativa, sotto molteplici aspetti, del cinema messicano dell'orrore degli anni '50 e '60. Realizzato nell'aprile 1953 e distribuito a partire dal gennaio 1954, questo notevole film (noto in Italia come *Il mostruoso dottor*

Crimen) precorre di qualche anno l'avvento dell'età d'oro del cinema messicano del terrore, che avrebbe spiccato il volo con i due capolavori di Fernando Mendez, *Ladri di cadaveri* (*Ladron de cadaveres*) e il superbo *La stirpe dei vampiri* (*El vampiro*), rispettivamente datati 1956 e 1957.

Si tratta di un film a basso costo, in bianco e nero, ma realizzato con molta inventiva. Se si eccettuano i mirabili paesaggi di scogliere durante i titoli di testa, tutto il film è girato nei famosi studi messicani Churubusco Azteca. Le scenografie, davvero poche, sono bellissime e contribuiscono efficacemente a immergere lo spettatore in un'atmosfera coinvolgente. A



cominciare dal sinistro castello del folle scienziato situato sull'orlo di una scogliera. Per accedere all'inquietante dimora, un unico sentiero che passa nel bel mezzo di un cimitero altrettanto lugubre. Il salone principale del castello è ornato di statue femminili molto realistiche evocanti quelle della *Maschera di cera* (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) di Michael Curtiz, il cui remake, *l'House of Wax* di André de Toth, fu realizzato nel 1953, proprio come *El monstruo resucitado*. Nella vasta cripta si trova poi il laboratorio frankensteiniano del dottore, pieno del bric-à-brac tipico delle produzioni Universal degli anni '30.

Infatti, come nelle altre pellicole messicane, l'influenza dei film horror americani del periodo d'oro è qui innegabile. Ma i messicani non si accontentarono di imitare le opere di James Whale e Tod Browning: seppero, a loro modo, rinnovare e affrontare soggetti classici in maniera tipicamente latina. Al contrario che in *Frankenstein*, nel *Mostruoso dottor Crimen* è lo scienziato a possedere un aspetto spaventoso, mentre la sua ultima creatura, Ariel, è un giovane affascinante.

Una delle scene più deliranti e poetiche del film illustra mirabilmente un altro archetipo ricorrente del genere, il tema della Bella e la Bestia: l'eroina non esita a baciare il mostro, che in questo caso è incarnato sempre dal nostro dottore. Un dottore geniale, un artista poliedrico, poiché rivela doti di musicista e scultore. Con questi presupposti, ci si chiede perché mai non si sia costruito una maschera umana alla maniera di quelle create da Killing o dal Fantomas secondo André Hunebelle. Ma non è il caso di cercare un minimo di logica in questa storia inverosimile che vuole essere un delizioso incubo. D'altro canto, qui non ci sono elementi polizieschi (se si eccettuano le chiacchierate di Norma con il suo direttore), che rischierebbero di nuocere all'atmosfera malsana e onirica, onnipresente dall'inizio alla fine.

Personaggio bizzarro, il dottore Herman Lin



Original Mexican (1954) and Italian (1960) posters. The hilarious Italian launching ad boasted: «Stronger than Frankenstein, bloodier than Dracula, meaner than the wolfman!»

sembra uscire da una *pulp magazine* con il suo volto mascherato (grossi occhiali neri, un foulard sulla bocca e un cappello a larghe tese) e il corpo avvolto in un lungo mantello nero. Un look che ricorda inequivocabilmente quello

dello Shadow di Maxwell Grant, alias Walter Gibson. Questo aspetto inquietante non sembra però turbare affatto la bella giornalista, che segue senza timori il losco figuro nella sua dimora isolata. E la nostra eroina si abitua con



Dr. Crimen resurrecting the suicidal musician Ariel in his laboratory. Italian "fotobusta".

altrettanta tranquillità al volto mostruoso del dottore. Al posto di un trucco che avrebbe necessitato lunghe ore di lavoro, si ricorse ad una maschera allo stesso tempo grottesca e spaventosa, un vero capolavoro tenuto conto dello spirito del film. Curiosamente, a incarnare il mostruoso dottore fu chiamato un attore famoso in Messico, José Maria Linares Rivas (nato a Madrid nel 1904 e morto in Messico nel 1955), che prima di morire ebbe giusto il tempo di partecipare al mitico *Ensayo de un crimen* di Luis Buñuel.

Quanto all'eroina, Nora è interpretata dalla bellissima Miroslava Stern. Nata a Praga il 26 febbraio 1925, lasciò la Cecoslovacchia per andare a vivere in Messico a partire dalla fine degli anni '30. Dopo aver vinto un concorso di bellezza e seguito dei corsi d'arte drammatica a Los Angeles, Miroslava divenne una star del cinema messicano. La sua bellezza e il suo accento caratteristico contribuirono al suo successo presso il grande pubblico in tutta l'America Latina. Protagonista di numerose pellicole sentimentali e drammatiche (ricordiamo fra tutte *La bestia magnifica*, primo film del genere "luchadores" diretto dallo stesso Urueta nel 1952, in cui Miroslava interpreta la perversa Moche), ha recitato in un solo film dell'orrore. Nel 1955, sarebbe stata, prima, la protagonista del celebre *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*) di Buñuel e, successivamente, la partner di Joel McCrea nel western di Jacques Tourneur *Il paradiso dei fuorilegge* (*Stranger*



Original Mexican posters for two delirious horror movies directed by Chano Urueta: *El espejo de la bruja* (1960) and *El baron del terror* (1961).

on Horseback).

Proprio nel momento in cui la sua carriera stava prendendo nuovo slancio, Miroslava si suicidò, a seguito di una delusione amorosa. Era il 10 marzo 1955: aveva solo trent'anni. Ironia della sorte, il suo corpo fu cremato mentre aveva luogo l'anteprima messicana del film di Buñuel (dove, altra sconcertante coincidenza, veniva bruciato un manichino di cera con l'effigie di Miroslava). Nel 1993 Alejandro Pelayo le ha consacrato un film ispano-messicano intitolato semplicemente *Miroslava*, con Arielle Dombasle nel ruolo di questa attrice dal tragico destino.

La storia di *El monstruo resucitado* si deve all'italiano Dino (o Arduino) Maiuri (nato a Frosinone nel 1916), giornalista, direttore di vari giornali e soggettista/sceneggiatore di film italiani come *Totò le Mokò* (1949) e *Napoli milionaria* (1950). Sposatosi con l'attrice Irasema Dilián (interprete, tra l'altro, nel 1953, del dramma buñueliano *Cime tempestose*), si trasferì in Messico, dove visse per tutti gli anni '50 ideando i soggetti di una ventina di film. Tornato in Italia nel 1959, avrebbe continuato a scrivere sceneggiature interessanti; il suo nome figura infatti nei crediti di *Banditi a Milano* (1967) di Carlo Lizzani, *Diabolik* (1968) di Mario Bava e tra gli autori di tre western, *Vamos a matar, compañeros!* (1970) di Sergio Corbucci, *Viva la muerte... tua!* (1971) di Duccio Tessari e *Chino* (1973), una coproduzione franco-italo-spagnola diretta da John Sturges. Inoltre, scrisse e diresse nel 1966 un curioso spy movie all'italiana, scanzonato e dis-

sacratorio, *Se tutte le donne del mondo...* (*Operazione Paradiso*).

Peccato che Dino Maiuri non ci abbia più offerto storie da non dormire la notte nella vena del suo "mostro resuscitato". Di contro, per fortuna, lo stesso non è avvenuto per il regista Chano Urueta.

Nato a Chihuahua nel 1895 e deceduto a Città

del Messico nel 1978, Chano Urueta (Santiago Luciano Urueta Rodriguez) ha diretto non meno di 113 pellicole dal 1928 al 1972, ha scritto una trentina di film ed è stato attore in sedici occasioni. Lo si può vedere soprattutto nei *Cannoni di San Sebastian* (1967) di Henri Verneuil e in due lavori del suo amico Sam Peckinpah, *Il mucchio selvaggio* (*The Wild*



Dr. Crimen, his assistant Micha (Alberto Mariscal) and Crommer (Stefan Berne).



IL BRIVIDO ANGOSCIOLO L'AS-
SALE NUOVAMENTE. NORA HA
LA SENSAZIONE CHE LA SI-
TUAZIONE CHE HA VOLUTA-
MENTE CERCATO SIA MOLTO
PIÙ GRAVE E PERICOLOSA DI
QUANTO ERA PORTATA A CRE-
DERE.

INFATTI, SONO IO.



SONO ISTANTI DI
ESTREMA TENSIONE.
NORA SEGUE I SUOI
MOVIMENTI TRATTE-
NENDO IL RESPIRO,
PRONTA A VEDERE IL
VOLTQ PIÙ ORRIBILE
CHE SI POSSA IMMA-
GINARE.

NON POTRÒ
GRIDARE...



NON MI ASPETTAVO CHE LA
MIA INSERZIONE INTERESSASSE
UNA PERSONA COME LEI... LE
MIE SPERANZE SONO STATE
SUPERATE DALLA REALTÀ!



MA CIÒ CHE SI VOLGE
VERSO DI LEI È PIÙ
AGGHIACCIANTE DI OGNI
MOSTRUOSITÀ!

ECCO IL MIO
VOLTO, NORA!

Looking for a scoop, girl-reporter Nora meets the black-clad Doctor Herman Lin for the first time: *She is once again overwhelmed by a shudder of fear. In the grip of terror, Nora feels she's going to end up in big troubles!* **Nora:** «As a matter of fact that's me.» **Dr. Crimen:** «I didn't expect my advertisement was going to draw the attention of a person like you... Reality has gone way beyond my hopes!» Sequence from the Italian "cineromanzo" version.

In the darkness of his hidden laboratory, where he performs his devilish plastic surgery experiments, Doctor Lin reveals his true face to Nora: *In a state of tension, Nora follows his movements, catching her breath, ready to behold the most horrible face one could imagine.* **Nora:** «I won't scream...» However, that which turns toward her freezes her blood with terror: a monstrosity beyond compare! **Dr. Lin:** «This is my face, Nora!»

Bunch, 1969) e *Voglio la testa di Garcia* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974).

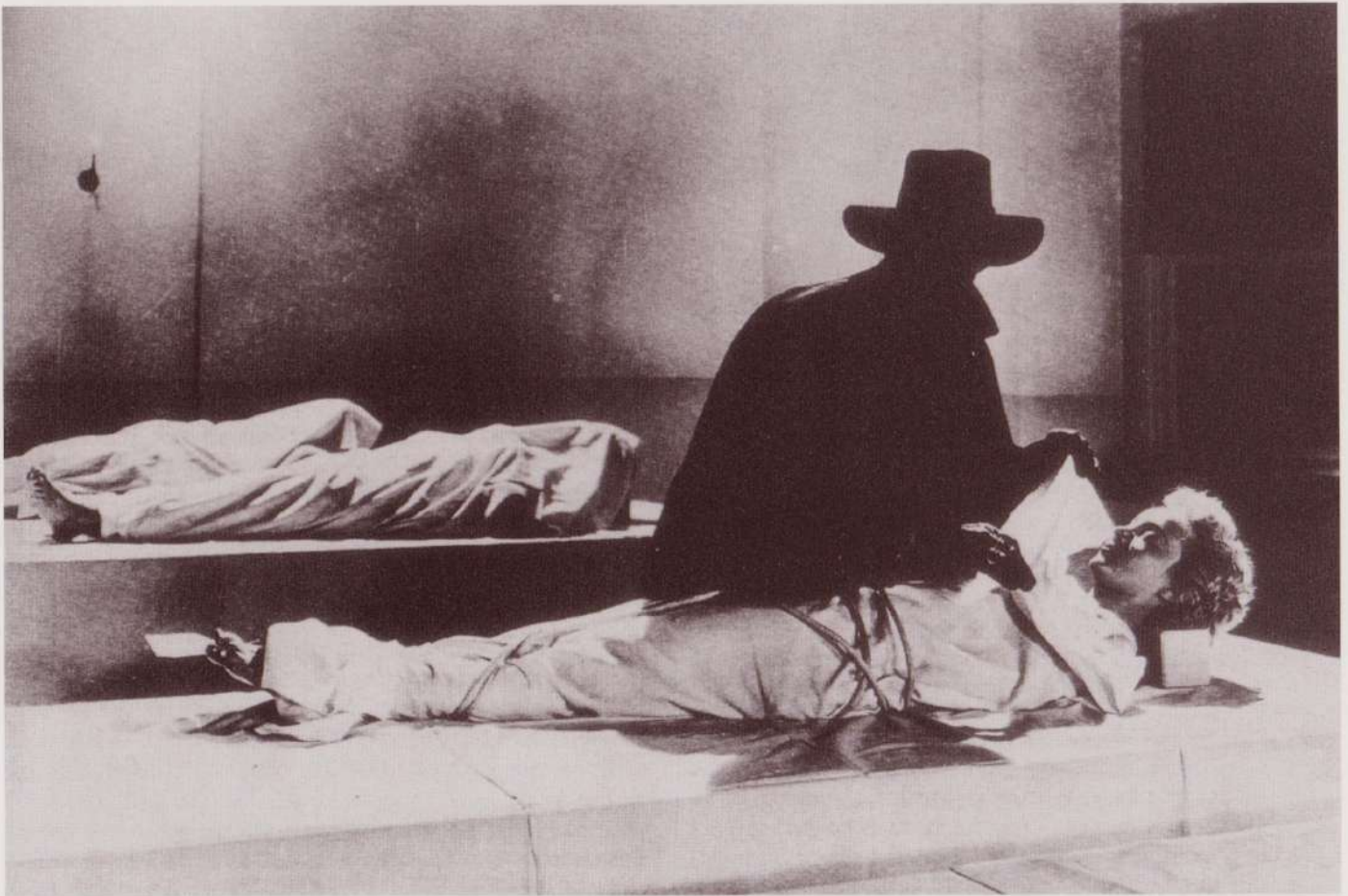
Dopo *El monstruo resucitado*, Chano Urueta realizzò tutta una serie di film uno più delirante dell'altro: *La bruja* (1954), *El jinete sin cabeza*, *La cabeza de Pancho Villa* / *La hermandad de las calaveras* e *La marca de Satanás* / *El secreto de la caja negra*, una stragante trilogia western fantastique comprendente tre lungometraggi girati a partire dal marzo 1956; il suo capolavoro *El espejo de la bruja* / *Cuentos de brujas* (1960), *El baron del terror* (1961), con uno dei mostri più bizzarri del cinema del terrore, *La cabeza viviente* / *El ojo de la muerte* (1961); *Blue Demon, el demonio azul* e *Blue Demon contra el poder satánico* (girati simultaneamente nell'agosto 1964), *Blue Demon contra los cerebros infernales* e *Blue Demon contra las diabolicas* (anch'essi girati back to back dal novembre 1966 al gennaio 1967)... Tutte pellicole prodotte velocemente (spesso in due settimane), con un budget ridotto all'osso ma con molta inventiva (se si eccettuano quelle di *Blue Demon*, sempre più

monotone e ripetitive). Un cinema popolare che più godibile non si può scomparso, purtroppo, per sempre. (PC)

The Balkans, 1953. Nora, a girl-reporter, is looking for a scoop, so she answers a strange ad, published in the wedding proposals section of a local newspaper: a mysterious character offers a considerable sum to a young, beautiful and intelligent woman of lofty feelings who would be willing to submit herself to a mysterious test. Thus she meets the disturbing Dr. Herman Lin, a plastic surgeon with a horribly disfigured face, who is plagued by a series of serious complexes coupled with a deep hatred for mankind. Nora follows him in his sinister castle built on a cliff by a cemetery, where he lives in the company of his faithful servant Micha. The house is full of wax mannequins depicting several gorgeous women, created by the doctor himself, who is also an able pianist with an unexpected aesthetical sensibility. Fascinated and puzzled, Nora complies

with the man's wishes making him enjoy life again. When the doctor, who has fallen in love with her, finds out that the girl's main purpose is that of making a scoop, his desire for vengeance, once again, overwhelms him. Lin has Nora kidnapped by the young Ariel, a youthful suicidal musician he has resurrected and made his slave. He orders him to take the poor young woman to his laboratory, where she is to be subjected to a surgical operation designed to disfigure her face!

El Monstruo Resucitado is a perfectly representative work, under many aspects, of the Mexican horror cinema of the 1950s and the 1960s. Filmed in April 1953 and released in January 1954, this remarkable movie predates of a few years the coming of the golden age of Mexican terror films, destined to receive their final consecration with the masterpieces by Fernando Mendez, *Ladron de Cadaveres* and the superb *The Vampire* (*El Vampiro*), produced, respectively, in 1956 and 1957. This is a low-budgeted motion picture, howev-



Vincent Price as a mad sculptor and Carolyn Jones in the morgue. A macabre scene from *House of Wax* (1953), directed by André de Toth.

er, shot in black and white, made with a lot of inventiveness. With the exception of the admirable reefy landscapes shown during the opening credits, the movie, in its totality, was filmed at the famous Churubusco Azteca Studios. The very few scenographies are, nonetheless, remarkable, plunging the audience into a powerfully intriguing atmosphere. Starting with the disturbing castle of the mad scientist, built on the edge of a cliff. The only way to access this sinister abode is represented by a path which runs through an equally disturbing cemetery. The castle's main hall is adorned by a series of very realistic statues, portraying beautiful women, much like those featured in *Mystery of the Wax Museum* (1933), by Michael Curtiz, whose remake, namely André de Toth's *House of Wax*, was produced in 1953, just like *El Monstruo Resucitado* (*The Resurrected Monster*). In a huge crypt lies the Frankenstein-like laboratory of the doctor, straight out of the Universal productions of the 1930s.

As a matter of fact, much like the other Mexican films, the influence of the American movies produced during the golden age of the genre is undeniable. However, the Mexicans didn't content themselves with imitating the works of James Whale or Tod Browning; they found the means to renew and interpret classic subjects: a Latin way of sorts to horror movies. Here, unlike *Frankenstein*, the scientist is the one "gifted" with a monstrous appearance,

while his "latest creature", Ariel, is a fascinating young man.

One of the most delirious scenes of the movie masterfully depicts another recurring archetype of the genre: the Beauty and the Beast theme;

the heroine doesn't hesitate to hug the monstrous doctor. A genial doctor, by the way, a multi-faceted artist, extremely gifted, both as a musician and as a sculptor. On this subject, we can only guess why he hasn't built for himself



Rita Macedo and José María Linares Rivas in Luis Buñuel's *Ensayo de un crimen* (1955).



Dr. Herman Lin welcomes Nora in his mysterious abode. Behind them two disturbing mannequins, sculpted by Lin himself, look very much alive.

a "human" mask in the guise of the ones worn by such characters as Killing or André Hunebelle's Fantomas! However, such things as "logic" don't necessarily belong in similar

"bigger than life" stories, more akin to "delicious" nightmares. On the other hand, there are no mystery elements here, because such things would probably be extremely detrimental to the

oneiric and uneasy atmosphere, which is all-present ever since the movie's opening credits (with the possible exception of Nora's conversations with her editor in chief).

An extremely bizarre character, Dr. Herman Lin seems to come straight out of a pulp novel, with his masked face (big, black glasses, a scarf on his mouth and a wide-brimmed hat) and his body wrapped up in a long black cloak. A look which clearly reminds that of the Shadow, created by Maxwell Grant, a.k.a. Walter Gibson. This most disturbing aspect doesn't seem to trouble at all the beautiful girl-reporter who boldly follows this disturbing character to his isolated abode. What's more, our heroine will get used pretty soon to the doctor's monstrous face. In place of a make-up which would have required long hours of hard work, the authors decided to use a grotesquely frightening mask, a veritable masterpiece, in keeping with the spirit of the movie. Curiously, the task of portraying the monstrous doctor fell on one of Mexico's most beloved actors, José Maria Linares Rivas (born in Madrid in 1904, he passed away in Mexico in 1955), who, before dying, had the opportunity to play a role in Luis Buñuel's mythical *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* (*Ensayo de un Crimen*). As for the movie's heroine, Nora, this character is portrayed by the gorgeous Miroslava Stern. Born in Prague on February 26th, 1925, she left



The myth of Beauty and the Beast in this melodramatic horror movie by Chano Urueta.



Assistant Micha, Crommer, the ape-man, and the awful Dr. Crimen.

Czechoslovakia to go living in Mexico by the late-thirties. After having won a beauty contest and having attended several courses on drama in Los Angeles, Miroslava became a star of Mexican cinema. Her beauty, coupled with her odd accent were an integral part of her success with the audiences of the whole Latin America. The protagonist of numerous romance and melodramatic movies (among which we'd like to point out *La Bestia Magnifica*, the first example of the so-called "luchadores" genre, directed in 1952 by Urueta himself, where Miroslava plays the role of the perverted Moche), this was her first and only horror movie ever. In 1955 she was to be the protagonist of the famous *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*, by Buñuel and, later, Joel Mc Crea's partner in Jacques Tourneur's western *Stranger on Horseback*.

Just then, when her career was taking a decisive turn toward stardom, Miroslava, sadly, took her own life, following a frustrated love relationship. This unfortunate event took place on March 10th, 1955: she was only 30 years old. Ironically, her body was cremated while Buñuel's movie was being premiered in Mexico (the movie, in another shocking coincidence, featured a scene depicting the destruction, by fire, of a mannequin bearing the effigy of Miroslava!). In 1993 Alejandro Pelayo was to homage this tragic and unfortunate actress

with a Spanish-Mexican movie simply titled *Miroslava*, starring Arielle Dombasle as the main character.

The story of *El Monstruo Resucitado* must be

attributed to the Italian Dino (or Arduino) Maiuri (born in Frosinone in 1916), a reporter, editor in chief of several newspapers and screenwriter of such Italian movies as *Totò le*



Dr. Crimen and Micha performing their abominable experiments.



Herman Lin has just discovered Nora's true intentions and he is bent on revenge: *Triumphantly, the hideous figure of Dr. Crimen walks toward her, he knows he has won at last!* **Dr. Crimen:** «Why don't you try to escape? You could use the windows... Perhaps... I have you now! Everything has been arranged for this wonderful night... My bistouri is waiting for you in my lab... On your beautiful body I shall experiment new kinds of gruesome deformities! You shall be a monster for the rest of your life!» Sequence from the Italian "cineromanzo" version.

Mokò (1949) and *Napoli Milionaria* (1950). Married to the actress Irasema Dilian (one of the interpreters, in 1953, of Buñuel's drama *Wuthering Heights*), he moved to Mexico, where he lived during the 1950s, writing the screenplay of some 20-odd movies. He went back to Italy in 1959, where he continued to write several interesting films; as a matter of fact, he was credited as one of the authors of Carlo Lizzani's *Banditi a Milano* (1967), Mario Bava's *Danger: Diabolik* (1968) and he also co-authored three westerns, *Vamos a Matar, Compañeros!* (1970), by Sergio Corbucci, *Viva la Muerte... Tu!* (1971), by Duccio Tessari, and *Chino* (1973), an Italian-Spanish co-production directed by John Sturges. Moreover, he wrote and directed, in 1966, a curious Italian-styled spy movie characterized by several unconventional and irreverent undertones, *Se tutte le donne del mondo...* (*Operazione Paradiso*).

It's a shame that Dino Maiuri was never again to produce other frightening stories in the same vein as his "resurrected monster". Fortunately the same thing would not happen with director Chano Urueta.

Born in Chihuahua in 1895 and passed away in Mexico City in 1978, Chano Urueta (Santiago Luciano Urueta Rodriguez) directed, from 1928 to 1972, no less than 113 films, wrote no less than 30 movies and was also an actor on roughly sixteen occasions. We can admire him principally in *Guns for San Sebastian* (*La Bataille de San Sebastian*, 1967), by Henri Verneuil, and in two works by his friend Sam Peckinpah, *The Wild Bunch* (1969) and *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974). After *El Monstruo Resucitado*, Chano Urueta produced a series of progressively more delirious movies: *La Bruja* (1954), *El Jinete Sin Cabeza*, *La Cabeza de Pancho Villa* / *La Hermandad de las Calaveras* and *La Marca de Satanás* / *El Secreto de la Caja Negra*, a western-fantasy trilogy composed of three incredibly strange movies, whose shooting began in March 1956; his masterpiece *El Espejo de la Bruja* / *Cuentos de Brujas* (1960), *El Baron del Terror* (1961), featuring one of terror cinema's most bizarre monsters ever, *La Cabeza Viviente* / *El Ojo de la Muerte* (1961); *Blue Demon, el Demonio Azul* and *Blue Demon Contra el Poder Satanico* (shot back to back in August 1964), *Blue*

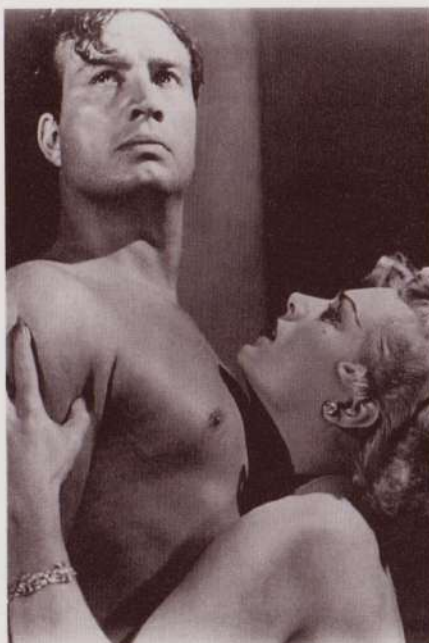
Demon Contra los Cerebros Infernales and *Blue Demon Contra las Diabolicas* (shot back to back as well, from November 1966 to January 1967). All these motion pictures were produced in a rush (often in the space of just two weeks), always on shoe-stringed budgets but with a lot of imagination (with the possible exception of the progressively more monotonous *Blue Demon* serial). An extremely enjoyable brand of popular cinema, one which, unfortunately has, nowadays, disappeared altogether. (PC)

Balkans, 1953. Nora, une journaliste qui est à la recherche d'un coup sensationnel, répond à une étrange annonce matrimoniale publiée par un quotidien local: un mystérieux personnage offre une somme considérable à une jeune et belle fille, intelligente et de bons sentiments qui soit disposée à accepter une fantomatique épreuve. Ainsi elle connaît l'inquiétant Docteur Herman Lin, un chirurgien plastique dont le visage a été horriblement défiguré, qui souffre de graves complexes et déteste profondément le genre humain. Nora suit

L'homme dans son sinistre château, édifié sur des écueils, près d'un cimetière, où il vit avec son serviteur, Micha. La maison est pleine de mannequins de cire représentant des superbes femmes, réalisées par le docteur lui-même, qui se montre aussi un excellent pianiste. Fascinée et ravie, Nora le seconde et lui fait retrouver la joie de vivre. Lorsque le docteur, qui s'est épris de passion pour elle, découvre que le but principal de la jeune fille est celui de faire un scoop, son désir de vengeance réapparaît violemment. Lin fait enlever Nora par le jeune Ariel, un musicien suicide qu'il a ressuscité et rendu son esclave, il la fait mener dans son laboratoire pour exécuter une intervention chirurgicale destinée à défigurer son visage...

El Monstruo resucitado (Le monstre ressuscité) est une œuvre parfaitement représentative, à bien des égards, du cinéma de terreur mexicain des années cinquante et soixante. Réalisé en avril 1953 et diffusé à partir de janvier 1954, ce film remarquable devance de quelques années l'âge d'or du cinéma d'épouvante mexicain qui prendra vraiment son essor avec les deux chefs-d'œuvre de Fernando Mendez, *Le Monstre sans visage* (*Ladron de cadaveres*) et le superbe *Les Proies du vampire* (*El Vampiro*), datant respectivement de 1956 et 1957.

C'est donc un film à petit budget, en noir et blanc mais réalisé avec beaucoup d'ingéniosité. Si l'on fait exception des admirables paysages de falaises côtières présentés lors du générique, tout le film est tourné dans les célèbres Studios Churubusco-Azteca. Les décors, peu nombreux, sont tout à fait remarquables et contribuent efficacement à plonger le spectateur dans une atmosphère envoûtante. A commencer par le sinistre château du savant fou situé au bord d'une falaise. Afin d'atteindre cette demeure inquiétante, un seul chemin qui passe au beau milieu d'un cimetière tout aussi lugubre! La



Miroslava with Crox Alvarado and Wolf Ruvinskis in Urueta's *La bestia magnifica* (1952).

pièce principale du château est ornée des très réalistes statues de femmes évoquant celles des *Masques de cire* (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) de Michael Curtiz, dont le remake *L'Homme au masque de cire* (*House of Wax*) d'André de Toth a aussi été réalisé en 1953. Dans la vaste crypte se trouve le laboratoire frankensteinien du docteur, plein du bric-à-brac typique des productions Universal des années trente.

Comme dans les autres bandes mexicaines, l'influence des films américains de l'âge d'or de l'épouvante est indéniable. Mais les mexicains ne se sont pas contentés d'imiter les



œuvres de James Whale et de Tod Browning. Ils ont aussi innové et su aborder des sujets classiques d'une manière typiquement latine. Ici, contrairement à *Frankenstein*, c'est le docteur qui possède un aspect effrayant tandis que sa dernière créature, Ariel, est un jeune homme séduisant.

L'une des plus délirantes scènes du film illustre admirablement le thème de la Belle et la Bête: l'héroïne n'hésite pas à embrasser le monstrueux docteur. Un docteur génial, artiste aux multiples facettes puisqu'il est doué aussi bien en tant que musicien qu'en tant que sculpteur. A ce propos, on peut se demander pourquoi il n'a pas eu l'idée de se confectionner un masque humain à l'instar de ceux créés par Killing (*Satanik* en France) ou par le Fantôme revu par André Hunebelle. Mais il ne faut surtout pas chercher la moindre logique dans cette histoire invraisemblable qui s'apparente à un délicieux cauchemar. D'ailleurs, ici, point d'enquête policière qui risquerait de nuire au climat morbide et onirique omniprésent du début à la fin (si l'on exclut quelques passages bavards dans une auberge).

Personnage étonnant, le docteur Herman Lin semble tout d'abord provenir d'un serial avec son visage masqué, affublé de grosses lunettes noires, d'un chapeau, le corps drapé dans une longue cape noire. Cet aspect des plus inquiétants ne semble point troubler la belle journaliste qui suit sans problème cet individu louche jusque dans sa demeure isolée. Et notre héroïne va vite s'habituer au visage monstrueux du docteur. A la place d'un maquillage nécessitant de nombreuses heures de travail, on a eu recours à un masque à la fois grotesque et effrayant, une véritable réussite tout à fait dans l'esprit du film. Curieusement, on a fait appel à un acteur célèbre au Mexique, José Maria Linares Rivas (né à Madrid, en 1904 et décédé au Mexique en 1955) pour incarner le monstrueux docteur. Avant de mourir, cet acteur eut à peine le temps de participer au mythique *La*



Ernesto Alonso (as Archibaldo) and Miroslava Stern (as Lavinia) in *Ensayo de un crimen*.



A suggestive portrait of Miroslava enhanced by the faked colours of the Italian "fotobusta".

Vie criminelle d'Archibald de la Cruz (Ensayo de un crimen) de Luis Buñuel.

L'héroïne, quant à elle, est jouée par la très belle Miroslava Stern. Née à Prague le 26 février 1925, elle a quitté la Tchécoslovaquie pour aller vivre au Mexique dès la fin des années trente. Après avoir remporté un concours de beauté et suivi des cours d'art dramatique à Los Angeles, Miroslava est devenue une star du cinéma mexicain. Sa beauté et son accent particulier ont contribué à son succès auprès du grand public dans toute l'Amérique Latine. Héroïne de nombreux films sentimentaux et de comédies dramatiques (parmi lesquelles il faut mentionner *La Bestia magnifica*, le premier film appartenant au genre "lucha-

dores", dirigé par Urueta lui-même en 1952, où elle interprète la perverse Moche), elle a tourné dans un unique film d'épouvante. Au début de l'année 1955, elle est la vedette du célèbre *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* de Buñuel. Toujours en 1955, elle est la partenaire de Joel McCrea dans le western de Jacques Tourneur, *Stranger on Horseback*.

Au moment où sa carrière prend un nouvel essor, Miroslava se suicide le 10 mars 1955, à la suite d'une déception amoureuse. Elle était alors âgée de trente ans seulement. Par le plus grand des hasards, son corps fut incinéré à peu près au même moment où avait lieu l'avant-première mexicaine du film de Buñuel (ou, autre coïncidence, était brûlé un mannequin de



Ariel (Carlos Navarro) and Nora.

cire à l'effigie de Miroslava). En 1993 le metteur en scène Alejandro Pelayo lui a consacré un film hispano-mexicain intitulé tout simplement *Miroslava*, avec Arielle Dombasle dans le rôle de cette actrice au tragique destin.

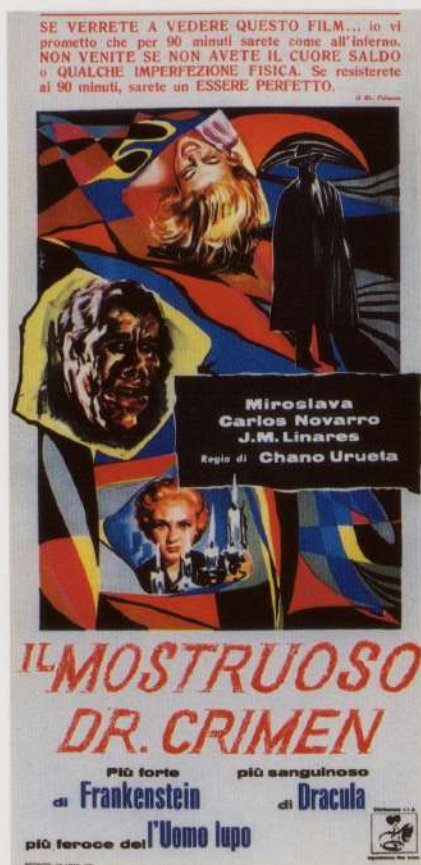
L'histoire de *El Monstruo resucitado* est due au scénariste italien Dino (ou Arduino) Maiuri (né à Frosinone en 1916), journaliste, directeur de plusieurs journaux, ainsi que scénariste de films italiens comme *Totò le Mokò* (1949) et *Napoli milionaria* (1950). Marié avec l'actrice Irasema Dilian (interprète, entre autres, du drame buñuelien *Les Hauts de Hurlevent*), il se transféra au Mexique, où il vit pendant les années 50, en écrivant les sujets d'une vingtaine de pellicules. Rentré en Italie en 1959, il aurait continué à écrire des sujets intéressants; son nom figure, effectivement, dans le générique de *Banditi a Milano* (1967) de Carlo Lizzani, *Danger Diabolik* (*Diabolik*, 1968) de Mario Bava et parmi les noms des scénaristes de trois westerns, *Compañeros* (*Vamos a matar, compañeros!*, 1970) de Sergio Corbucci, *Et viva la revolution!* (*Viva la muerte... tua!*, 1971) de Duccio Tessari et *Chino* (1973), coproduction franco-italo-espagnole réalisée par John Sturges. De plus, il écrivit et dirigea un curieux film d'espionnage italien, le goguenard et irrévérent *Se tutte le donne del mondo...* (*Operazione Paradiso*).

Domage que Dino Maiuri ne nous ait pas offert d'autres histoires à dormir debout de la veine de son "monstre resuscité". Par contre, heureusement, il n'en est pas de même avec le metteur en scène Chano Urueta.

Né à Chihuahua en 1895 et décédé à Mexico City en 1978, Chano Urueta (Santiago Luciano Urueta Rodriguez) a réalisé pas moins de 113 films mexicains de 1928 à 1972, a aussi écrit une trentaine de films et a même été acteur à seize reprises. On peut notamment le voir dans la *Bataille de San Sebastian* (1967) de Henri Verneuil et dans les deux œuvres de son ami Sam Peckinpah, *La Horde sauvage* (*The Wild*



A shocking close-up of Dr. Crimen, played by Linares Rivas made up by Armando Meyer.



Italian "locandina" (above) and Mexican press ad for *El monstruo resucitado* (right).



Bunch, 1969) et *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974).

Après *El Monstruo resucitado*, Chano Urueta a réalisé toute une série de films tous plus déliants les uns que les autres: *La Bruja* (1954), *El Jinete sin cabeza*, *La Cabeza de Pancho Villa* / *La Hermandad de las calaveras* et *La Marca de Satanás* / *El Secreto de la caja negra*, une trilogie western fantastique comprenant trois long-métrages déliants tournés à partir de mars 1956; *El Espejo de la bruja* / *Cuentos de brujas*, son chef-d'œuvre réalisé en 1960, *El Baron del terror* (1961), avec l'un des monstres les plus bizarres du cinéma de terreur, *La Cabeza viviente* / *El Ojo de la muerte* (1961), *Blue Demon, el demonio azul* et *Blue Demon contra el poder satánico* (tournés simultanément en août 1964), *Blue Demon contra los cerebros infernales* et *Blue Demon contra las diabolicas* (eux aussi tournés en même temps de novembre 1966 à janvier 1967)... Autant de bandes réalisées rapidement (souvent en deux semaines), toujours avec un budget réduit mais avec beaucoup d'imagination (à l'exception toutefois des *Blue Demon* de plus en plus répétitifs). Du cinéma populaire on ne peut plus jouissif, hélas, disparu à jamais. (PC)

El monstruo resucitado (MEX 1954)

(*Il mostruoso dottor Crimen*)

D/SC: Chano Urueta; P: Internacional Cinematografica; S: Dino Maiuri; PH: Victor Herrera;

M: Raul Lavista; C: Miroslava Stern (Nora), Carlos Navarro (Ariel), José Maria Linares Rivas (Dr. Herman Lin), Fernando Wagner (managing editor Gherasimos), Alberto Mariscal (Micha), Stefan Berne (Crommer, the ape-man); BW; 85 min.

Notes: Filmed at the Churubusco Azteca Studios. Make-up by Armando Meyer; settings by Gunther Guerzso and Roberto Silva.

Cineromanzo version: «Wampir - I più grandi films del brivido», no. 4, Milano, Ponzoni, ottobre 1970.



Dr. Crimen and the resurrected Ariel in the dramatic final scene.



Nora's reaction after Dr. Lin has unmasked before her, revealing his true face, in a sequence from the Italian "cineromanzo" version of *El monstruo resucitado* (Wampir no. 4, 1970): She's unable to control her fear, terror and anguish totally annihilate her will. She can't help but scream!

Nora: «No... No!!!»

Then she loses her senses and collapses, unable to withstand the shock. **Dr. Crimen:** «I shouldn't have listened to you, Nora! I shouldn't have...»

His anguish knows no limits. **Dr. Crimen:** «Why have I listened to your words? Now everything is lost... Forever! You will run away, far away...»

Dr. Crimen: «You'll never want to see me again. It's all over. All my dreams of redemption... Everything!»

He turns back to leave. He doesn't want her to see him like that, a hideously deformed monster. Suddenly he hears Nora's voice. **Nora:** «Don't go away, Doctor Lin! I feel better now... Your presence frightened me... But that won't happen again!»

Nora: «I just want to get used to seeing your face because I'm going to stand by your side and help you with your work...» **Dr. Crimen:** «My God... Nora... Is that true... Is that true?»



Nora: «Yes, you too have the right to taste life's sweet joys and forget the past with all its sorrows!» **Dr. Crimen:** «Oh, all this happiness in the space of a few unexpected moments. This is not possible!»

Nora: «On the contrary, Dr. Lin, it is quite possible and I'm going to prove it to you. I want to kiss you!» **Dr. Crimen:** «Noo!» The man-monster trembles. This is a terrible trial for him, as well as for Nora. Nobody has ever dared to kiss him before. She comes closer... closer, conquering all her repulsions. For a fleeting moment their faces touch lightly...

... Then the girl's soft lips kiss the human monster's wrinkled brow!

He bursts out into a scream and it's as if long years of painful memories were wiped out in the space of a single heartbeat! **Dr. Crimen:** «Thank you... Thank you! Now I'm free... From this moment onward you are everything for me!»



Nora and Dr. Herman Lin's synthetic plastic statues in another sequence from the Italian "cineromanzo" version: *Wherever she looks she can't help but notice several female figures in the most varied poses, all on the verge of moving, talking, screaming! Suddenly the man's voice makes her shudder.* **Nora:** «No... No...» **Dr. Crimen:** «You may sit there, on the sofa!» **Nora:** «Yes...» **Nora** stands up, her curiosity drives her toward a nearby mannequin. **Nora:** «She seems human, real...» *She touches her lightly with her fingers, it almost feels like real human flesh!* **Nora:** «Aah!» *The voice of the servant rings out beside her.* **Micha:** «These are my master's creations. Don't be afraid, it's just a hobby of sorts for him. His real interests are others!» *Then he turns toward her as if nothing had happened, his cold wrath seemingly vanished into nothingness...* **Dr. Crimen:** «Do you like my works, They are essentially experiments in synthetic plastic. They're quite remarkable I daresay. **Nora:** «They certainly are...» In addition to the analogy of the mannequins, Urueta's film and *Ensayo de un crimen* also share the actors Miroslava and José Maria Linares Rivas. Furthermore, the composer of *El monstruo resucitado*'s soundtrack is Raul Lavista, one of the musicians characterizing Luis Buñuel's Mexican phase with such movies as *Susana*, *Cumbres borrascosas / Abismos de pasión*, *El angel exterminador*, and *Simon del desierto*.



Ensayo de un crimen (1955), one of Buñuel's masterpieces of Surrealism. Original Spanish poster; scenes with Miroslava Stern (as Lavinia), Ernesto Alonso (as Archibaldo de la Cruz) and the mannequin reproducing the actress' features; Don Luis between the two "Miroslavas".



Above: Barbara Shelley (as Madeleine) with Victor Maddern (as Dr. Callistratus' assistant, Carl) in a publicity photo. **Opposite:** Barbara Shelley, Donald Wolfitt (as Dr. Callistratus) and Vincent Ball (as John Pierre) (top); a chained Madeleine... or the Misfortunes of Virtue! (bottom).



Blood of the Vampire

"The Ultimate Sadeian Movie"

«Vous êtes enfermés dans une citadelle impénétrable. Vous êtes morts au monde, et ce n'est plus que pour nos plaisirs que vous respirez.»

D.A.F. de Sade, Les 120 journées de Sodome

Carlstadt, 1879. In un lugubre manicomio criminale spadroneggiano il dottor Callistratus ed il suo fedele servitore Carl, muto e deforme. Un giovane medico, John Pierre, viene rinchiuso ingiustamente nel carcere, dove Callistratus gli propone di affiancarlo nelle sue ricerche sui gruppi sanguigni. John si rende conto che il dottore si serve dei prigionieri (e di belle ragazze rapite) per condurre orribili esperimenti. Informata della (falsa) morte del fidanzato John, Madeleine riesce a farsi assumere come governante da Callistratus. Scoperta la sua vera identità, il dottore trascina la ragazza nel suo laboratorio, allestito in una lugubre cripta, dove finisce incatenato anche John. Callistratus racconta loro di aver scoperto il modo di conservare la vita dopo la morte, resuscitando le persone con l'impianto di un cuore nuovo. Considerato un vampiro, era stato condannato a morte e il suo cuore trafitto da un paletto di legno, ma Carl era riuscito a salvarlo corrompendo un dottore alcolizzato. Sfortunatamente, il cuore che gli era stato trapiantato aveva scatenato una grave infezione ematica: è per guarirne che egli conduce tutte queste ricerche. Callistratus vuole servirsi di Madeleine per un nuovo esperimento. Dopo aver inoculato la sua malattia a Kurt, un prigioniero orribilmente mutilato, sostituirà il suo sangue con quello della ragazza. Se il tentativo riesce, anche lui sarà salvo...

Sulla scia del successo mondiale della *Maschera di Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957) di Terence Fisher, la Hammer divenne famosa con una lunga serie di film del terrore la cui età d'oro è collocabile tra

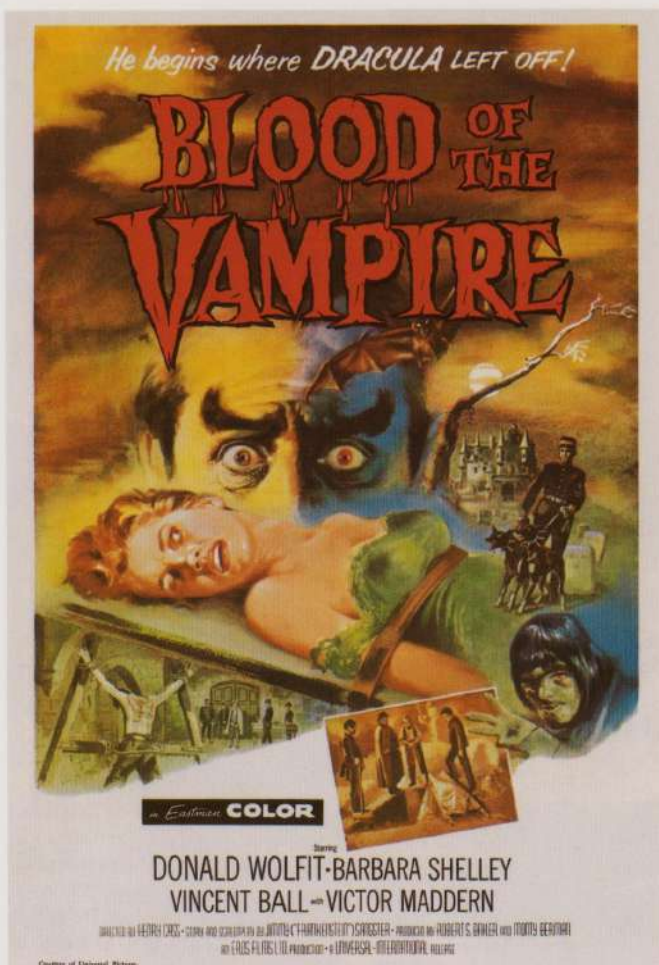


il 1958 e il 1960, grazie ad alcune magistrali opere di Fisher, quali *La vendetta di Frankenstein* (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), *La mummia* (*The Mummy*, 1959), *Il mostro di Londra* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960), *L'implacabile condanna* (*The Curse of the Werewolf*, 1961), oltre ai due migliori film sul conte Dracula, *Dracula il vampiro* (*Dracula*, 1958) e *Le spose di Dracula* (*Brides of Dracula*, 1960).

Altri produttori inglesi approfittarono di questo rinnovamento del cinema dell'orrore per proporre film più deliranti, come *Gli orrori del museo nero* (*Horrors of the Black Museum*, 1959) di Arthur Crabtree e *Il circo degli orrori* (*Circus of Horrors*, 1960) di Sidney Hayers, senza dimenticare, ovviamente, l'opera più ambiziosa di Michael Powell, *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*, 1960), che scandalizzò la critica benpensante britannica. A differenza delle produzioni Hammer, tutti questi film si svolgono in epoca contemporanea e abbandonano i mostri fantastici a beneficio di criminali maniaci sessuali.

Soci dal 1948 con la creazione di una loro casa di produzione, la Tempean Films, Robert S. Baker (Londra, 1916) e Monty Berman (Londra, 1913) si interessarono anch'essi episodicamente al cinema del terrore, producendo innanzitutto un piccolo grande film di fantascienza e di paura, *I mostri delle rocce atomiche* (*The Trollenberg Terror*, 1958), evidente filiazione dei due eccellenti *Quatermass* prodotti dalla Hammer.

Dopo questo lavoro assai riuscito, Baker e Berman avrebbero continuato a seguire l'esempio della Hammer, offrendoci tre capolavori del terrore: *Il sangue del vampiro* (*Blood of the Vampire*, 1958), *Jack lo squartatore* (*Jack the Ripper*, 1959) e *Le iene di Edimburgo* (*The Flesh and the Fiends*, 1960). Tre film ammirevoli, contraddistinti da diversi punti in comune



American poster. The movie was released in the U.S. by Universal.



Poster for the second Italian release of the movie in 1962.

che li differenziano sostanzialmente dai film diretti da Fisher.

Con Baker e Berman, il sovrannaturale brilla per la sua assenza. Niente mostri: vampiri, lupi mannari e mummie cedono il passo ad un altro genere di mostri, ben più reali. Ci si compiace nel descrivere universi malsani e sordidi, dove si sviluppa un'incredibile galleria di personaggi degenerati e sadici, anzi sadiani. Nessuna classe della società è risparmiata, nessuno si salva: dai borghesi, ricchissimi e libidinosi, ai dottori depravati, vanitosi ma incapaci, fino ai reietti, tutti comunque privi di scrupoli e di morale. Si nota pure la totale assenza dell'aspetto religioso e degli uomini di chiesa.

«Il sangue del vampiro non è che uno dei tanti penosi film dell'orrore, realizzati in fretta e senza il minimo talento. Gli autori, non tenendo assolutamente conto dell'evoluzione del pubblico, limitano la loro ispirazione ad un ammasso di trucchi grossolani che avrebbero potuto, a dirla tutta, impaurire le nostre nonne. Si assiste ad una vera ondata di emoglobina che, sebbene a colori, fa più ridere che rabbrivire. I colori e il trucco sono particolarmente brutti, e se c'è una parvenza di orrore è nella gratuita ripugnanza di quest'opera inutile». In un articolo firmato da François Chevassu, *Il sangue del vampiro* fu così accolto nella *Saison Cinématographique* 1960.

Da parte sua, il C.C.R.T. (il francese Centro Cattolico del Cinema, Radio e Televisione)

sconsigliava, ovviamente, il film, pubblicando il seguente avviso: «Le scene di crudeltà, anzi di sadismo, delle quali si compiace questo film dall'intrigo poliziesco e romanzesco, non possono essere che nefaste per i caratteri deboli ed emotivi».

Per fortuna, successivamente, si sono potute leggere delle recensioni ben diverse. A cominciare da quella firmata Michel Nuridsany, nell'articolo «Welcome Monster Lovers», apparso nel primo numero di *Midi-Minuit Fantastique*, uscito nel maggio 1962: «La concezione stessa del colore avvicina ugualmente il Cass di *Blood of the Vampire* al *Dracula* di Fisher. Ma alla meraviglia dell'orrore di Fisher si oppone il fascino del terrore di Cass: Lucy desidera il morso del vampiro, si veste e si prepara come per una festa per la cerimonia vampiresca. Per Fisher l'erotismo è meraviglia, come lo è per Moreau o Belen, e le vertigini sono sempre disturbanti; invece, nel film di Cass, che è un film puramente sadiano, le numerose scene di tortura e d'orrore (vivisezioni, cani che divorano il padrone e così via) sono affascinanti e non fastidiose. *Blood of the Vampire* è una sontuosa sinfonia in rosso, oro e nero dove il rosso del sangue e del vetro di Murano si mescola al nero degli abiti e dei tendaggi. [...] *Peeping Tom*, *Blood of the Vampire*, *Horrors of the Black Museum* sono cento volte superiori non solo al famoso *Vampyr* di Dreyer, che figura in tutte le storie del cinema e viene proiettato regolar-

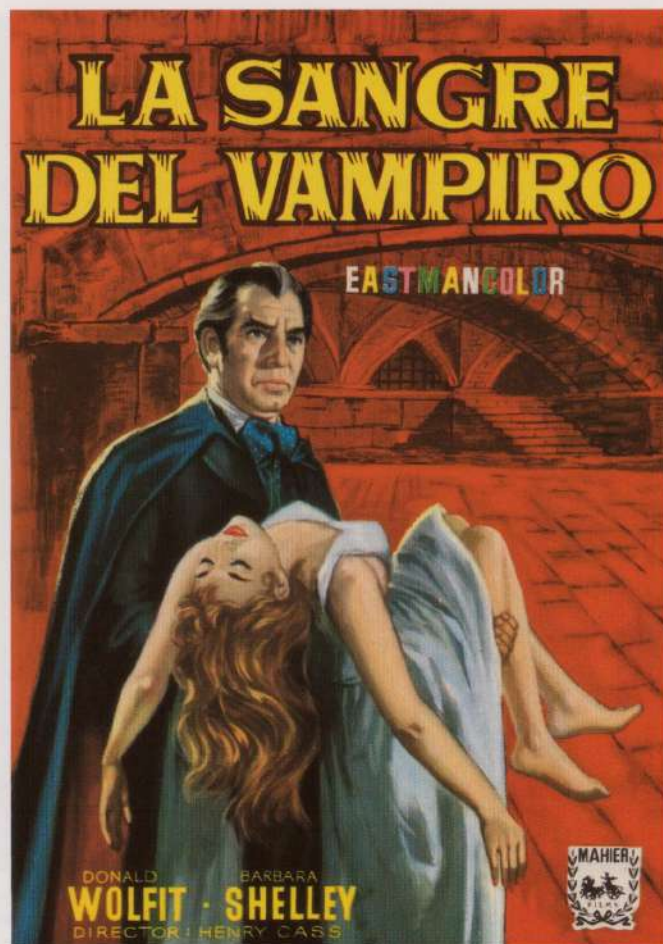
mente nei cine club, ma anche a tanti film tenuti in grande considerazione da un pubblico che ignora tutto del cinema fantastique».

Jean-Pierre Bouyxou non ha mai nascosto la sua ammirazione per il film di Henry Cass, come nel suo eccellente saggio *La Science-fiction au cinéma* (1971): «E' alle specifiche regole estetiche e fondamentali di questo tipo di cinema [il cinema horror inglese, n.d.r.] che fa diretto riferimento *Il sangue del vampiro* dove nulla manca: precisione maniacale della regia, tecnica "rileccata", musica a effetto, trucco mostruosamente sublime, scenografie vittoriane, impostazione sfavillante e un crescendo di violenza, essendo la brutalità e l'efficacia dell'orrore, nelle dovute varianti, le sistematiche componenti di ognuno di questi film.

«[...] Per sorprendente che sia l'esito del film (Cass era abitualmente autore di melodrammi soporiferi), lo spettatore più reticente è costretto a riconoscere la sua impudica efficacia: *Il sangue del vampiro* mette lo spettatore di fronte all'orrore assoluto, senza scappatoie né mezze misure. Tutto è finalizzato a questo: personaggi laidi e crudeli, scenografie grondanti sporcizia (dipinte su tela come architetture illusionistiche, senza nulla togliere però al loro aspetto sordido), colori crudi da urlo, dettagli nauseanti (il grembiule di Callistratus, l'ex-vampiro, è macchiato di sangue; le celle sono infestate di ratti; la cinepresa si muove tra immonde frattaglie umane), torture alla catena...



Poster for the first Italian release of the movie in 1959.



Spanish poster aping the graphic style of Fisher's *Dracula*.

«Si è [...] accostato il film al *Dracula* così come l'aveva immaginato Stoker. Ma *Dracula* rivela una sorta di romanticismo nero lirico: il *Sangue del vampiro* appartiene alla poesia del sordido, del laido e dell'infame».

Jean-Pierre Bouyxou ebbe l'occasione di ritornare su questo film, precisamente nel n. 18 della sua rimpiainta rivista *Fascination*, dov'è pubblicata la prima parte di un magnifico dossier consacrato all'età d'oro del terrore inglese che, come segnala a giusto titolo Bouyxou, sarebbe sprofondata «essenzialmente nella più desolante delle degenerazioni».

A proposito dell'opera di Cass «che si può considerare come il primo film d'orrore puro di tutta la storia del cinema», Bouyxou scrive: «E' con l'accumulazione di dettagli sordidi e ripugnanti che si tenta di provocare un senso di disagio nello spettatore. Ma, attraverso un continuo ricorso all'erotismo, questo malessere si arricchisce di ambiguità, e mai la vecchia equazione repulsione/attrazione è stata così magistralmente rappresentata sullo schermo. Autentico momento di tossicità, *Blood of the Vampire* è un'eccezione nella triste filmografia del suo regista [...], un capolavoro, una dimostrazione unica di quel che potrebbe essere un cinema veramente sadiano». Opinione condivisa da Gilbert Gosseyn che, nel suo dossier "Sade à l'écran" (in *Stars System* n. 1, dicembre 1976) si limita a sentenziare: «il film sadiano per eccellenza».

Un altro ammiratore del film, Jean-Marie

Sabatier ha scritto in un libro purtroppo introvabile da anni, *Les Classiques du cinéma fantastique* (1973): «*Blood of the Vampire*, una delle più alte vette del gotico inglese, si ricollegava, un quarto di secolo dopo, ai più bei deliri hollywoodiani degli anni Trenta. Si obietterà che era facile per un oscuro artigiano girare un capolavoro assoluto se a presiedere la cerimonia c'erano Jimmy Sangster, sceneggiatore, Monty Berman, capo operatore, e Robert S. Baker, produttore, e a celebrarla Barbara Shelley, Donald Wolfitt e Victor Maddern. Del resto, in questo film mirabile, dove ogni inquadratura è indispensabile alla coesione dell'insieme, il ruolo della regia è essenziale perché lei sola, nella sua voluta semplicità e ingenuità, fa trionfare, invece di un tradizionale barocco per accumulo, un barocco della sobrietà. Cass ha saputo ritrovare perfettamente l'asciuttezza narrativa dei grandi classici americani, la loro follia sadica e gelida, il loro svolgimento ipocritamente razionale, un po' alla maniera in cui, nelle avventure di Harry Dickson, la spiegazione "logica" è ancora più delirante dei fatti che è deputata a chiarire».

«[...] Smisurato e geniale, il film di Henry Cass suona come un ultimo addio agli amati ingredienti del cinema americano. Lo stesso anno, girando *Revenge of Frankenstein* e *Horror of Dracula*, Fisher avrebbe fondato un ordine nuovo».

Per quanto mi riguarda, *Il sangue del vampiro* resta uno dei miei film di culto preferiti, più

degli altri due film del terrore di Baker e Berman.

Il sangue del vampiro è senza dubbio il primo film horror *gore*, sebbene le sue scene sanguinose appaiano oggi timidissime al cospetto degli eccessi del cinema horror degli anni Settanta e seguenti.

Fin dal prologo, il tono è definito: un enorme paletto viene conficcato nel corpo di un uomo accusato di essere un vampiro. I titoli di testa scorrono quindi su un sudario bianco macchiato di sangue! Una scena che, sia detto per inciso, avrebbe ispirato Don Sharp per l'incipit del *Mistero del castello* (*Kiss of the Vampire*), una produzione Hammer del 1963.

Quindi si succedono numerose scene scioccanti, senza dare tregua allo spettatore: una sordida bettola dove l'apparizione improvvisa di uno storpio orrendo mette repentinamente fine alla baldoria; un mulino sinistro dove il servitore gobbo trucca un medico illegale, dimostratosi troppo esigente dopo aver compiuto un'audace operazione chirurgica; immondi esperimenti, condotti nei sotterranei della fortezza trasformata in un asilo per alienati, nel corso dei quali i prigionieri sono svuotati del loro sangue; mutilazioni varie, donne incatenate che esasperano le manie libidinose del servo mostruoso, guardiani sadici, prigionieri divorati vivi da ferocissimi molossi.

Le innumerevoli immagini sordide, ripugnanti e macabre non fanno che aumentare la tensione di quest'opera sadiana dall'atmosfera soffocante



Monty Berman and Robert S. Baker, the "sadistic-and-insane horror duo" (above); cut scene from *The Flesh and the Fiends* (right).



te, sebbene il Dr. Callistratus (che nome sublime!) non sia propriamente un autentico personaggio sadiano. A differenza, per esempio, del conte Zaroff, non agisce spinto dagli istinti sessuali e sadici, ma per uno scopo puramente egoista: trovare un mezzo per salvare la sua stessa vita. In questo si distingue dalle azioni dei due criminali del famoso *Mulino delle donne di pietra* che si danno ad atroci esperimenti per amore di una giovane leucemica.

Lo script del film fu affidato a Jimmy Sangster, già autore della sceneggiatura del succitato *The Trollenberg Terror*. Sangster è altresì conosciuto come lo sceneggiatore più famoso e dotato della Hammer e, forse, di tutto il cinema inglese del terrore. A Sangster si devono infatti le sceneggiature dei mitici *The Curse of Frankenstein* (1957), *Dracula* (1958), *The Revenge of Frankenstein* (1958), *The Man Who Could*

Cheat Death (1959), *The Mummy* (1959), *Brides of Dracula* (1960) e *Paranoiac* (1963). Nelle sue memorie, *Do You Want It Good or Tuesday?* (letteralmente "Lo vuoi fatto bene o per martedì?"), Sangster confessa di non ricordarsi neppure di *Blood of the Vampire*. Circostanza abbastanza curiosa, il suo script per *The Revenge of Frankenstein*, intitolato inizialmente *The Blood of Frankenstein*, presenta qualche punto in comune con quello del *Sangue del vampiro*.

Infatti, il dottor Frankenstein e il dottor Callistratus non esitano a servirsi di poveri disperati per i loro esperimenti. Inoltre, i due scienziati sono considerati morti dalle autorità: Callistratus perché ha avuto il cuore trafitto da un piolo di legno e Frankenstein perché ghigliottinato (sorte, in realtà, evitata all'ultimo momento grazie ad un abile stratagemma). Nonostante

questo, i due capolavori differiscono decisamente l'uno dall'altro.

Fisher, abbastanza infastidito dagli eccessi sadici dei primi soggetti di Sangster, si sarebbe adoperato per ridurli ad una dimensione accettabile. Non fu così per Henry Cass (nato a Londra nel 1902), o per meglio dire, per Baker e Berman, che possono essere considerati i veri autori del *Sangue del vampiro*, se si paragona questo film con le loro produzioni precedenti. Infatti, Cass si sarebbe occupato della direzione degli attori, mentre sarebbe stato lo stesso Berman a dirigerne numerose scene, oltre ad apparire come coproduttore e direttore della fotografia.

Nel ruolo dell'ignobile Callistratus, Donald Wolfit è semplicemente favoloso. Il suo trucco evoca un po' quello del Dracula di Bela Lugosi; ma, osiamo il sacrilegio, Wolfit è ancora più impressionante. Evitando sempre la gigioneria, l'attore incarna alla perfezione un mostro che si cela dietro un personaggio dotato di uno straordinario sangue freddo e dai modi melliflui.

Già visto in un film fantastico inglese, *Svengali* (1954) di Noel Langley, Wolfit (deceduto per crisi cardiaca nel 1968, a sessantasei anni) non avrebbe fatto sfortunatamente carriera nel cinema del terrore. Tutt'al più, avrebbe interpretato un ruolo privo d'interesse nelle versioni francese e inglese (una diversa dall'altra, essendo la prima quella più interessante, più lunga e più erotica) del riuscitissimo *Le mani dell'altro* (*Les Mains d'Orlac / The Hands of Orlac*, 1960) di Edmond T. Gréville. Sempre a proposito di questo film, segnaliamo che, contrariamente a quanto certi critici si sforzano di affermare, Wolfit non fu affatto rimpiazzato da Antoine Balpêtré nella versione francese, come forse era stato previsto. Stimato dalla critica soprattutto come brillante attore del teatro shakespeariano e diventato Sir nel 1957, Wolfit ha recitato in film così diversi che non avrebbe lasciato tracce nella storia del cinema se non avesse impersonato il protagonista del *Sangue del vampiro*.

Lo stesso dicasi di Victor Maddern (nato nel 1926), che iniziò la sua carriera cinematografica nel 1950. Le sue interpretazioni in film come *Bunny Lake è scomparsa* (*Bunny Lake Is Miss-*



Dr. Knox (Peter Cushing) with Hare (Donald Pleasence) and Burke (Dermot Walsh), the body snatchers, in *The Flesh and the Fiends* (1960), a typical Baker & Berman production.



Carlstadt asylum for the mentally insane: Dr. Callistratus showing his laboratory to Dr. John Pierre. Assistant Carl is on the background.

ing, 1965), *Il lungo coltello di Londra* (*Circus of Fear*, 1967) o *La nebbia degli orrori* (*The Lost Continent*, 1968) sono passate completamente inosservate anche presso i cinefili del fantastico. Infatti, costoro si ricordano di lui esclusivamente per averlo visto nel *Sangue del vampiro* dove, truccato alla perfezione da Jimmy Evans, interpreta Carl, l'orrendo assistente del Dr. Callistratus. Un essere mostruoso ma, nonostante tutto, più simpatico del suo padrone poiché prova un certo amore per la stupenda Madeleine (Barbara Shelley). Un ruolo notevole in cui, però, Maddern è totalmente irriconoscibile. Infatti, pochissimi cinefili conoscono il suo vero volto... Una sorte che avrebbe condiviso, qualche anno più tardi, Ricardo Valle impersonando un personaggio simile, Morpho, nel *Diabolico dottor Satana* (*Gritos en la noche*).

Per quanto riguarda la meravigliosa Barbara Shelley, è sufficiente citare alcuni suoi film: *Cat Girl* (1957), *Il villaggio dei dannati* (*Village of the Damned*, 1960), *L'ombra del gatto* (*The Shadow of the Cat*, 1961), *Lo sguardo che uccide* (*The Gorgon*, 1964), *Dracula, principe delle tenebre* (*Dracula Prince of Darkness* (1966), *Rasputin, il monaco folle* (*Rasputin the Mad Monk*, 1966) e soprattutto la sconvolgente *Astronave degli esseri perduti* (*Quatermass and the Pit*, 1967) di Roy Ward Baker.

Durante l'età d'oro del cinema horror inglese, la censura britannica era infinitamente più severa di quella della maggioranza delle altre democrazie occidentali.

Non dimentichiamoci che, in Francia, film

come *L'esperimento atomico del dottor Quatermass* (*Quatermass Experiment*, 1956), *La maschera di Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957), *Le spose di Dracula* (*Brides of Dracula*, 1960), *Gli strangolatori di Bombay* (*The Stranglers of Bombay*, 1960) o *La mummia* (*The Mummy*, 1959) vennero presentati in versione integrale e persino autorizzati ai minori, mentre in Inghilterra erano classificati "X", ovvero strettamente proibiti ai minorenni! Come se non bastasse, un discreto numero di questi film venne privato delle scene scioccanti, nonostante il marchio "X".

Ovviamente, il *Sangue del vampiro* non sfuggì alle grinfie della BBFC (British Board of Film Censors). Tre tagli sono da segnalare: una prima scena dove una panoramica ci presenta, in primo piano, una testa umana in un vaso trasparente, organi sanguinolenti e altre amenità; la scena seguente termina, nella versione inglese, quando Callistratus conficca un ago nella giugulare della vittima, mentre nella versione non censurata si vede il sangue riversarsi nella cannula e grosse gocce di sangue, rosso e viscoso, riempire un recipiente di vetro, pronto per la prossima trasfusione; nella versione inglese è stata tagliata anche l'inquadratura dove alcune gocce di sangue colano dalla bocca di Carl, abbattuto da una guardia.

Le differenze esistenti tra le copie inglesi e francesi non si limitano, purtroppo, solo a questi tagli, poco numerosi ma comunque fastidiosi. Infatti, Baker e Berman sono stati i primi produttori inglesi di film del terrore ad allestire versioni "speciali" destinate all'esportazione verso paesi più liberali.

Nel caso di *Jack the Ripper*, *The Flesh and the Fiends* e *The Hellfire Club* [assurdamente tradotto in Italia con il titolo *Robin Hood della contea nera*, n.d.r.], si tratta di brevi sequenze girate in due versioni: una (sempre quella distribuita in Gran Bretagna) dove le comparse femminili sono vestite, l'altra dove le stesse donne sono più o meno spogliate, con almeno i seni in mostra.

Per il *Sangue del vampiro* non esiste, come avremmo potuto sperare, una versione "spogliata". C'è comunque una versione "speciale" per l'esportazione, presentata in paesi come la Francia, l'Italia e il Giappone, che comporta una lunga sequenza assai delirante per l'epoca: quella in cui Carl molesta sadicamente le belle prigioniere dalle generose scollature, incatenate nella cripta del castello. Quindi Carl clo-roformizza la poveretta che dovrà essere dissanguata dal dottor Callistratus, che compie la sua opera senza scomporsi.

Per più di una ventina d'anni, questa sequenza memorabile è stata presente in tutte le copie francesi, accorciandosi via via nel corso degli anni, non per colpa della Signora Censura ma per i tagli apportati da qualche proiezionista/collezionista (altri film hanno subito la stessa sorte in Francia, come nel caso di *Gritos en la noche* / *L'Horrible docteur Orlof*).

Il *Sangue del vampiro* fu distribuito inizialmente in Francia dall'aprile del 1960 al dicembre del 1965, poi ripresentato l'11 dicembre 1968 ai cinema "Midi-Minuit" e "Scarlett", continuando ad essere programmato fino ai primi anni Ottanta, all'insaputa degli stessi Baker e Berman. La copia francese, un po' usurata ma



di gran qualità, fu pubblicata in video nel 1981. [Per quanto riguarda l'Italia, il film fu proiettato per la prima volta nel 1959, successivamente diffuso a tarda notte dalle "TV libere", dalla metà degli anni Settanta ai primi Ottanta, e pubblicato infine, usando un master piuttosto usurato, in videocassetta dalle Edizioni Eden di Milano nel 1986, con distribuzione nelle edicole, n.d.r.]

Quando la casa di distribuzione Sinfonia ha riacquisito i diritti di sfruttamento per la Francia, i produttori inglesi non sono riusciti più a trovare la versione integrale e i francesi hanno dovuto accontentarsi di un master della versione tagliata diffusa dalla televisione inglese.

se. Da notare che il film, essendo sparito dagli schermi inglesi per diversi anni, è stato a lungo considerato perduto da alcuni critici come David Pirie (in *A Heritage of Horror*, 1973) e Phil Hardy (in *The Aurum Film Encyclopedia: Horror*, 1985), convinti che tutte le copie fossero andate distrutte o disperse! Per fortuna, non era così. (PC)

Carlstadt, 1879. A lunatic asylum for insane criminals is under the yoke of Doctor Callistratus and his faithful servant Carl, a mute and misshapen man. A young doctor, John Pierre, is unjustly imprisoned in

said asylum. Callistratus asks John to work with him on a series of researches on the various blood types. John realizes that Callistratus is using the prisoners (as well as several beautiful young women he has kidnapped) to make horrible experiments. After having learned the sad (yet quite incorrect) news of her boyfriend's death, Madeleine manages to be hired by Callistratus as a housekeeper. The doctor discovers the woman's true identity and drags her to his laboratory, which he has built in a lugubrious crypt, where John has been chained as well. Callistratus tells him that he has discovered the way to preserve life in spite of the appearance of death and he also claims to be able to resurrect people by transplanting them a new heart. Considered as a vampire, he had been sentenced to death by having his heart pierced with a wooden stake, however Carl had been able to save him with the aid of a sly and alcoholic doctor. Unfortunately, the heart that had been transplanted to him had contracted a serious hematic infection, that's the reason why he is now conducting all these researches: he has to find a cure. Callistratus plans to use Madeleine for a new experiment. After having injected Kurt, a horribly mutilated prisoner, with his illness, he will replace his blood with that of the girl. If this attempt succeeds, he will be saved...

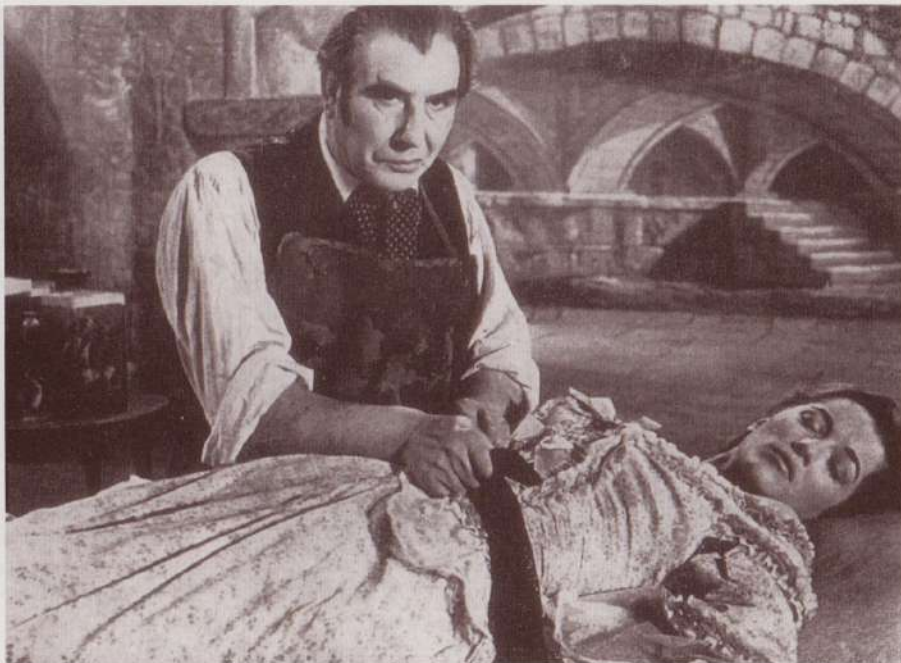
After the worldwide success of *The Curse of Frankenstein* (1957), by Terence Fisher, Hammer Films became famous for a long series of terror movies, whose golden age can easily be placed in the years between 1958 and 1960, with such outstanding Fisher-helmed works as *The Revenge of Frankenstein* (1958), *The Mummy* (1959), *The Two Faces of Dr. Jekyll* (1960), *The Curse of the Werewolf* (1961), including the best Dracula outings ever, *Dracula* (1958) and *Brides of Dracula* (1960). Other English producers took advantage of this revival of terror movies to propose several films in the same vein, sometimes even in a



British poster for Terence Fisher's *Dracula* (1958), a movie written by Jimmy Sangster.



Barbara Shelley in a publicity photo.



The "vampire" Callistratus preparing Madeleine for a blood transfusion.

more "delirious" manner, such as *Horrors of the Black Museum* (1959), by Arthur Crabtree, *Circus of Horrors* (1960), by Sidney Hayers, without, naturally, forgetting Michael Powell's most ambitious work, the one that shocked the most right-thinking British critics of the time, *Peeping Tom* (1960). Unlike the typical Hammer productions, these movies take place in a contemporary setting, replacing the monsters of the fantastique with villainous sexual maniacs. After having formed their own production house, Tempean Films, in 1948, Robert S. Baker (London, 1916) and Monty Berman (London, 1913) took a short interest in terror cinema, producing a veritable gem of horror/science fiction, *The Trolenberg Terror*, a.k.a. *The Crawling Eye* (1958), an evident filiation of the two excellent *Quatermass* outings produced by Hammer.

After this successful work, Baker and Berman were to continue to follow the example of Hammer Films, offering three masterpieces of terror: *Blood of the Vampire* (1958), *Jack the Ripper* (1959), and *The Flesh and the Fiends* (1960). Three remarkable films, sharing several similarities which set them, substantially, apart from the Fisher-helmed movies. There are no such things as monsters in the Baker & Berman-labelled productions: vampires, werewolves and other assorted "mummies", are abandoned in favour of another type of hideous creatures, this time much more real. The supernatural element disappears altogether as well. The authors take delight in portraying sickly and filthy universes, which end up by producing an incredible gallery of degenerated, sadistic or, as a matter of fact, Sadeian, characters. No social class is spared: from the very rich and lewd middle-class persons, to the depraved doctors, vain yet incapable, ending up with the outcasts, all of them without any morals or scruples. We can also notice the total absence of the religious aspect, including the ministers

of the Church.

«*Blood of the Vampire* is just another disappointing horror movie, produced in a rush without any talent whatsoever. The authors, neglecting the evolution of the public's tastes, limit their own inspiration to an array of gross tricks which, at best, could have frightened our grandmothers. We are a witness to a veritable feast of hemoglobin that, even in color, is more liable to provoke a few laughs than real shivers. The color and make-up are particularly hideous and if there is a horror aspect, here, well, it lies in the gratuitous repugnance of this useless piece of work.» That's how *Blood of the Vampire* was "hailed", in an article by François Chevassu, printed in *La Saison Cinématographique* 1960.

As for the C.C.R.T. (the French Catholic Centre of Cinema, Radio and Television), it obviously advised against going to see the

movie, publishing the following notice: «The scenes of cruelty or, to use a more precise term, sadism, this movie, in its romanticized mystery-film-like plot, takes pleasure in, can only be inauspicious for the most sensible and sensitive souls.»

Fortunately, later reviews were to be much different. Beginning with Michel Nuridsany's article "Welcome Monster Lovers", published in the first issue of the magazine *Midi-Minuit Fantastique*, May 1962: «The conception of color itself brings Cass' *Blood of the Vampire* closer to Fisher's *Dracula*. But Fisher's amazement with horror is counterbalanced by Cass' fascination with terror: Lucy desires the bite of the vampire, she dresses and prepares herself for the vampiric ceremony as if she were going to a party (the erotic factor is always wonderful in Fisher's films, much like the one featured in Moreau's or Belen's works and the shivers are





A peculiar Sadeian situation masterfully portrayed in the renowned Baker & Berman-style: after having discovered her true identity, prison Inspector Auron (Bryan Coleman) tries to rape Madeleine with the weapon of blackmail.

always disturbing), in Cass' movie, however, which is a purely Sadeian film, by the way, the countless scenes of horror, torture, vivisection (with the addition of dogs devouring their masters) are always fascinating, yet not disturbing. *Blood of the Vampire* is a sumptuous symphony in red, gold and black, where the reds of the blood and the stained glass of Venice mix up with the blacks of the dresses and the curtains [...]. Not only are *Peeping Tom*, *Blood of the Vampire*, *Horrors of the Black Museum* a hundreds times better than Dreyer's *Vampyr*, which is featured in every book dealing with the history of cinema and is regularly shown in movie clubs worldwide, yet also than many films highly praised by an audience that, unfortunately, knows nothing about fantasy cinema.»

Jean-Pierre Bouyxou has never kept secret his admiration for Henry Cass' movie, principally in his excellent essay *La Science-fiction au cinéma* (1971): «*Blood of the Vampire* refers directly to the very precise aesthetical and fundamental rules of this type of cinema [British horror cinema, editor's note]; this movie has it all: the maniacal precision of its direction, a very "refined" technique, an effective music, a "monstrously" sublime make-up, the Victorian scenographies, a brilliant start and a "crescendo" of violence, since the systematic components of each one of these movies were the violence, the brutality and the effectiveness of horror, in all of their variants.

«[...] However surprising the film's final outcome may be (Cass was usually the author of

boring melodramas), even the most reticent spectator can't help but recognize its wanton effectiveness: *Blood of the Vampire* puts the audience directly in front of the ultimate horror, without resorting to a simple expedient or a cheap ploy. Everything has been carefully arranged for that: the dirty and cruel characters, the scenographies streaming with filth (painted with an illusionistic style, which, by the way, doesn't detract anything from their highly sordid aspect), the sober colors that make one scream with bewilderment, the nauseating details (the blood-stained apron of Callistratus, the rat-infested cells, the camera movements showing ghastly human remains), the torture of chained people, and so on.

«Some people [...] have compared the movie with *Dracula*, as originally conceived by Bram Stoker. However, *Dracula* reveals a sort of dark, lyrical Romanticism: *Blood of the Vampire*, on the other hand, belongs in the most sordid type of poetry, that of moral debasement and infamy.»

Jean-Pierre Bouyxou had the occasion to come back to this subject again, specifically with the eighteenth number of his much-lamented magazine *Fascination*, wherein one can find the first part of a magnificent dossier dealing with the golden age of British horror movies (which, as Bouyxou is fond to point out, will «ultimately fall into the most embarrassing of degenerations»).

About Cass' work «which can be considered as the very first "pure horror movie" in the history of cinema,» Bouyxou wrote: «The authors manage to provoke a sense of uneasiness in the audience through the hoarding of a series of sordid and ghastly details. However, thanks to the constant use of eroticism, this uneasiness becomes progressively more ambiguous, therefore the old attraction/repulsion equation had never been so masterfully represented on a silver screen before. A veritable moment of toxicity. *Blood of the Vampire* is an exception in the sad filmography of its director [...], a masterpiece, an unparalleled demonstration of a possible "Sadeian" way to cinema.»



Billie Whitelaw in the "nude" edition of *The Flesh and the Fiends*, directed by John Gilling.



Beauties and the Brutes, or sex and violence in two Baker & Berman's movies: *The Flesh and the Fiends* (1960) and *Jack the Ripper* (1959).

An opinion shared by Gilbert Gosseyn who, in his essay "Sade à l'écran" (published in *Star System*, no. 1, December 1976), simply defined this film as «the ultimate Sadeian movie.»

Another admirer of the movie, Jean-Marie Sabatier, wrote in a very interesting book which, unfortunately, has been out of print for many years, therefore extremely hard to find, *Les Classiques du cinéma fantastique* (1973): «*Blood of the Vampire*, one of the highest accomplishments of English gothic terror, combined, a quarter of century later, the most beautiful delirious frenzies of the Hollywood productions of the '30s. Someone may object that the task of helming an absolute masterpiece must have been a relatively simple one for an obscure artisan, with such Masters of Ceremonies as Jimmy Sangster, screenwriter, Monty Berman, camera operator, and Robert S. Baker, producer, assisted by Barbara Shelley, Donald Wolfelt and Victor Maddern. However, in this admirable movie where every frame is an integral part of the cohesion of the whole, the role of the director is fundamental, because only this aspect, thanks to its simple, yet, at the same time, conscious naiveté, delivers the triumph — in place of a traditional type of baroque produced by a cumulation of factors — of a type of baroque deriving from sobriety. Cass managed to recapture the sharp narrative of the great American classics, their cold and sadistic madness, their hypocritically rational development, a bit like the adventures of Harry Dickson, where the logical explanation is even more delirious than the fact it is supposed to shed a light into.

«[...] Unbounded and genial, Henry Cass' movie sounds like the last goodbye to the beloved ingredients of American movies. During the same year, while shooting *Revenge of Frankenstein* and *Horror of Dracula*, Fisher will be destined to found a new order.»

As far as I'm concerned, *Blood of the Vampire* remains one of my favourite cult movies, even more so than the other two Baker and Berman-produced terror films.

Blood of the Vampire is undoubtedly the first "gory" horror movie ever, even though its

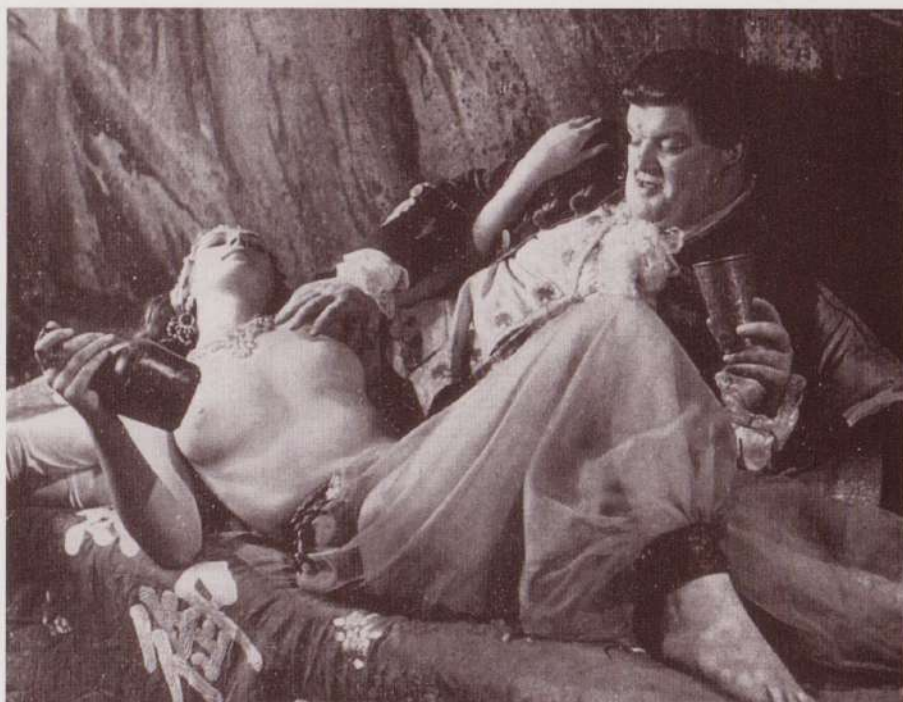
blood-filled scenes may seem quite "restrained" today, if compared with the "excesses" characterizing horror cinema from the 1970s onward.

Ever since its prologue, the film's general tone is clearly well-defined: an enormous stake is hammered into the body of a man accused to be a vampire. The opening titles, then, roll by as we are shocked by the sight of a blood-stained sudarium! A scene which, incidentally, will one day inspire Don Sharp for the opening crawl of *Kiss of the Vampire*, a 1963 Hammer Film production.

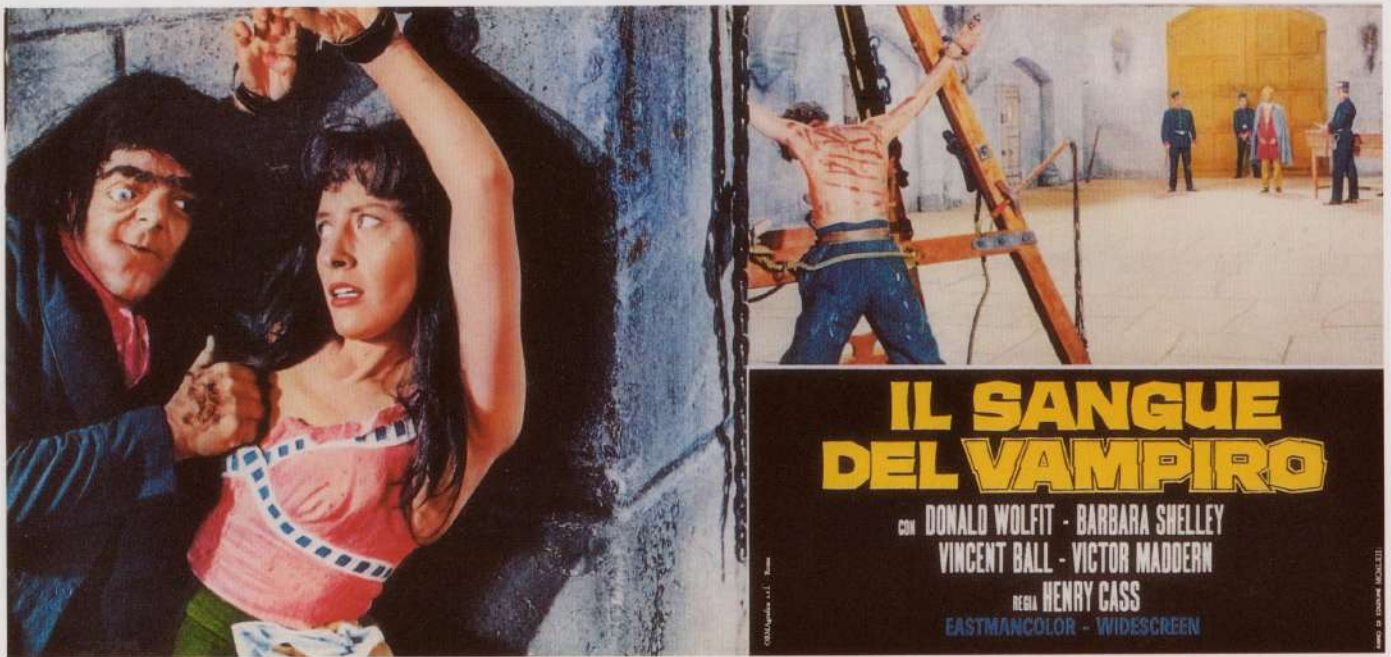
Then we are witnessed to a succession of shocking scenes, giving no rest to the unwary audience: a filthy tavern where the sudden appearance of a horrible cripple abruptly puts an end to a cheerful atmosphere; a sinister mill

where the hunchbacked servant slaughters a bogus physician who was expecting too much after having performed a daring surgical operation; several foul experiments performed in the dungeons of the fortress-turned-lunatic asylum, during which the prisoners are emptied of their own life-blood; several assorted mutilations; more than a few chained women who provoke, beyond measure, the libido of the monstrous servant; sadistic guardians; prisoners eaten alive by extremely ferocious hound dogs.

All the countless, filthy, disgusting and macabre images, combine to amplify the tension of this shocking, Sadeian piece of work, although Dr. Callistratus (what a sublime name!) is not quite a veritable Sadeian character. Unlike, for instance, Count Zaroff, his actions are not dictated by his sexual and sadis-



The Hellfire Club (1960), a movie written by Sangster and produced by Baker & Berman.



tic impulses, his own purposes are purely egoistic: find a way to save his own life! That's the main difference with, to make a simple example, the two villains of the famous *Mill of the Stone Women*, who perform their atrocious experiments for the love of a young leukaemia-plagued woman.

The film's screenwriting chores fell on Jimmy Sangster, who had already authored the script of the above mentioned *The Trollenberg Terror*. Sangster is also known as Hammer's most famous and gifted screenwriter and can probably be considered as English terror cinema's most interesting author. As a matter of fact, Sangster wrote the scripts of the mythical *The Curse of Frankenstein* (1957), *Dracula* (1958), *The Revenge of Frankenstein* (1958), *The Man Who Could Cheat Death* (1959), *The Mummy* (1959), *Brides of Dracula* (1960), *Paranoiac* (1963).

In the book recounting his memories, *Do You Want It Good or Tuesday?*, Sangster admits he doesn't even remember *Blood of the Vampire*. It is curious to point out how his script for *The Revenge of Frankenstein*, initially titled *The Blood of Frankenstein*, features several analogies with that of *Blood of the Vampire*.

As a matter of fact, Dr. Frankenstein and Dr. Callistratus do not hesitate to use poor, unlucky men for their experiments. Moreover, the two scientists are considered dead by the authorities: in Callistratus' case, because his heart has been pierced by a wooden stake; in Frankenstein's case, because he has been guillotined (a destiny, in reality, avoided at the last minute thanks to a brilliant trick). Despite all this, these two masterpieces differ quite considerably. Fisher, disturbed by the sadistic excesses of Sangster's first two scripts, would see to that these components were "made more acceptable" to general audiences. That wasn't the case with Henry Cass (born in London in 1902), or, to be more precise, with Baker and Berman, who can be considered as the real authors of *Blood of the Vampire*, if we compare

this movie with their previous productions. As a matter of fact, Cass would take charge of the actors' direction, while Berman himself would direct several scenes, as well as being credited as co-producer and director of photography.

In the role of the villainous Callistratus, Donald Wolfitt is simply wonderful. His make-up conjures up the spirit of Bela Lugosi's *Dracula*. However, let's dare to be sacrilegious here, Wolfitt is even more impressive. By managing to avoid to fall into ham-acting, the actor perfectly portrays the monster hidden behind a character gifted with an extraordinary cold blood coupled with an unctuous manner. Already seen in an English fantasy movie, *Svengali* (1954), by Noel Langley, Donald Wolfitt (who died of a heart attack in 1968, when he was 66 years old), would, unfortunately, never have a successful career in terror cinema. At best, he would just make a brief appearance, in an uninteresting role, in the French and English versions (very different from each other, the French one being, by far, the most interesting, since it was longer and featured several sexy overtones) of the extremely well-made *Les Mains d'Orlac / The Hands of Orlac* (1960), by Edmond T. Greville. As regards to this movie, we'd also like to point out that, unlike what certain critics strive to assert and, probably, contrary to what had originally been planned, Wolfitt wasn't replaced at all by Antoine Balpêtre in the French version. Mainly revered as a brilliant Shakespearean theatre actor and appointed Sir in 1957 (certainly not because of his performance as Callistratus!), Wolfitt appeared in several different movies, but he would have remained practically unknown to film-buffs worldwide had he not interpreted the villainous protagonist of *Blood of the Vampire*.

The same can be said about Victor Maddern (born in 1926), who started his film-career in 1950. His roles in such movies as *Bunny Lake Is Missing* (1965), *Circus of Fear* (1967) or *The Lost Continent* (1968), passed completely

unnoticed, even by the fans of fantastique. As a matter of fact, genre-buff usually remember him only for his appearance in *Blood of the Vampire*, where, thanks to Jimmy Evans' effective make-up, he portrays Carl, Dr. Callistratus' horrible assistant. A monstrous being who, after all, results more "likeable" than his master, since he feels something akin to love for the gorgeous Madeleine (Barbara Shelley). A remarkable role, in which, however, Maddern is altered beyond recognition. As a matter of fact, only a small percentage of movie-buffs knows his real face... A fate he was to share, a few years later, with Ricardo Valle, who portrayed a similar character, Morpho, as seen in *The Awful Dr. Orlof* (*Gritos en la Noche*).

On the contrary, is it still necessary to mention the wonderful Barbara Shelley, whose career is perfectly known by any serious movie-buff? It's sufficient to list some of her films: *Cat Girl* (1957), *Village of the Damned* (1960), *The Shadow of the Cat* (1961), *The Gorgon* (1964), *Dracula Prince of Darkness* (1966) and, above all, the disturbing *Quatermass and the Pit* (1967), by Roy Ward Baker.

During the golden age of English horror cinema, the British censorship was infinitely more severe than that of most of the other democratic countries. Let's not forget that, in France, such movies as *Quatermass Xperiment* (1956), *The Curse of Frankenstein* (1957), *Brides of Dracula* (1960), *The Strangers of Bombay* (1960) or *The Mummy* (1959), were released in their integral version and even rated PG, while in England, on the other hand, they were strictly X-rated! As if all this were not enough, many or these movies saw their most "shocking" scenes edited out, despite their X-rating!

Even *Blood of the Vampire* failed to avoid the scissors of the B.B.F.C. (British Board of Film Censors). The most remarkable cuts are three: a first scene where a travelling shot shows us, in the foreground, a human head in a transparent jar, several assorted blood-filled organs and other gory details; the following scene ends up,



IL SANGUE DEL VAMPIRO

CON
DONALD WOLFIT - BARBARA SHELLEY
VINCENT BALL - VICTOR MADDERN
REGIA HENRY CASS
EASTMANCOLOR - WIDESCREEN

in the English edition, when Callistratus runs a needle into the jugular of his victim, while, in the uncensored version, we can "admire" the blood flowing into a cannula as big drops of viscous red liquid fill up a glass vessel, destined to be used for the next transfusion; even the frame showing a few drops of blood dripping out of Carl's mouth, after having been shot down by a guard, has been edited out of the British version.

The differences between the English and French copies of this movie, unfortunately, do not limit themselves to these few (yet extremely annoying) cuts. Baker and Berman were the first English terror movies producers who had the idea of editing special cuts of their works destined to more "liberal" markets.

In the case of *Jack the Ripper*, *The Flesh and the Fiends* and *The Hellfire Club*, these differences are represented by a series of very short sequences shot in two different versions: one (as distributed in Great Britain) where the female extras are totally dressed, the other where those women are, more or less, undressed, showing at least their naked breasts. Unlike what we might have hoped, there is no alternative, "undressed" version of *Blood of the Vampire*. There is, however, a "special" version destined to the foreign markets, featured in such countries as France, Italy and Japan, which includes a long sequence, rather delirious for that era: the one in which Carl sadistically molests the beautiful, very low-necked-dressed prisoners, chained in the castle's crypt. Then Carl chloroforms the poor, unlucky young woman destined to be bled to death by Doctor Callistratus, who accomplishes this task without hesitation.

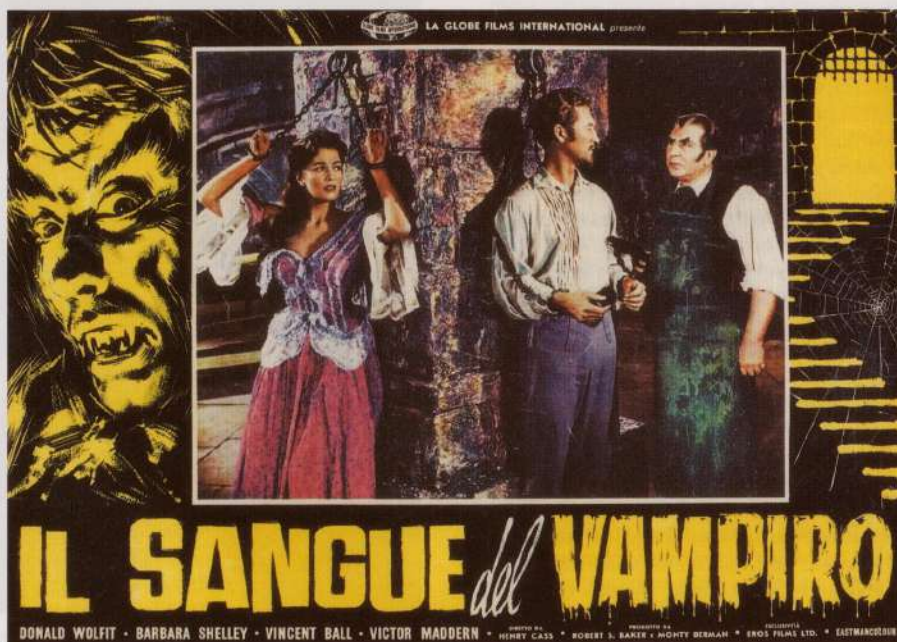
For more than twenty years has this memorable scene been an integral part of all the French copies, getting progressively more short as time went by, not because of censorship, but for the cuts brought along by several projection-room operators/collectors (other movies have met with the same fate, in France, as in the case

of *The Awful Dr. Orlof*).

It is also interesting to point out how the movie, due to its long absence from English movie-halls, has long been considered as a lost picture by such critics as David Pirie (in *A Heritage of Horror*, 1973) and Phil Hardy (in his *Aurum Film Encyclopedia: Horror*, 1985), thoroughly convinced that all the film's copies had been either destroyed or lost! Fortunately, that was not the case. (PC)

Carlstadt, 1879. Dans un asile d'aliénés criminels règnent en maître le docteur Callistratus et son fidèle serviteur Carl, muet et difforme. Un jeune médecin, John Pierre, est incarcéré injustement dans l'asile de Callistratus qui lui propose de travailler avec

lui à des recherches sur les groupes sanguins. John se rend compte que Callistratus se sert des prisonniers (et de belles filles kidnappées) pour faire d'horribles expériences. Ayant appris la triste (mais fausse) nouvelle que John, son fiancé, est mort, Madeleine réussit à se faire engager comme gouvernante chez Callistratus. Le docteur découvre sa vraie identité et entraîne Madeleine dans son laboratoire, situé dans de lugubres cryptes, où John aussi est enchaîné. Callistratus lui raconte qu'il avait découvert le moyen de conserver la vie malgré l'apparence de la mort et de ressusciter les gens en leur greffant un cœur nouveau. Considéré comme un vampire, il fut condamné et on lui transperça le cœur avec un épieu de bois, mais Carl avait pu le sauver avec l'aide d'un médecin louche et alcoolisé. Malheureusement le cœur





Barbara Shelley as damsel in distress Madeleine.

qu'on lui avait greffé avait déclenché une grave infection hématique, et c'est pour la guérir qu'il fait toutes ces recherches. Callistratus veut se servir de Madeleine pour une nouvelle expérience. Après avoir inoculé sa maladie à Kurt, un prisonnier horriblement mutilé, il remplacera son sang par celui de la fille. S'il réussit, il sera sauvé...

Après le succès mondial de *Frankenstein s'est échappé!* (*The Curse of Frankenstein*, 1957) de Terence Fisher, la Hammer Film est devenue célèbre avec une longue série de films d'épouvante dont l'âge d'or se situe à mon avis au cours des années 1958-1960 avec les œuvres remarquables de Fisher comme *La Revanche de Frankenstein* (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), *La Malédiction des pharaons* (*The Mummy*, 1959), *The Two Faces of Dr. Jekyll* (1960), *La Nuit du loup-garou* (*The Curse of the Werewolf*, 1961), et aussi les deux meilleurs *Dracula*, *Le Cauchemar de Dracula* (*Dracula*, 1958) et *Les Maîtresses de Dracula* (*Brides of Dracula*, 1960).

D'autres producteurs anglaises ont profité de ce renouveau du cinéma d'épouvante pour proposer des films parfois plus déliants comme *Crimes au musée des horreurs* (*Horrors of the Black Museum*, 1959) d'Arthur Crabtree, *Le Cirque des horreurs* (*Circus of Horrors*, 1960) de Sidney Hayers, sans oublier bien sûr l'œuvre plus ambitieuse de Michael Powell qui scandalisa la critique bien-pensante britannique, *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, 1960). A la différence des productions Hammer, ces films se déroulent tous à l'époque contemporaine et délaissent les monstres du fantastique au profit des criminels maniaques sexuels.

Associés depuis 1948 en créant leur maison de production, Tempean Films, Robert S. Baker (Londres, 1916) et Monty Berman (Londres, 1913) se sont aussi momentanément intéressés au cinéma de terreur en produisant un très bon

petit film de SF et d'angoisse, *The Trollenberg Terror* (1958), évidente filiation des deux excellents *Quatermass* produits par la Hammer. *The Trollenberg Terror* fut distribué aux Etats-Unis et en Italie sous les titres *The Crawling Eye* et *I Mostri delle rocce atomiche*, mais il demeure malheureusement inédit en France.

Après cet essai fort réussi, Baker et Berman vont continuer à suivre l'exemple de la Hammer en nous offrant trois chefs-d'œuvre de l'épouvante: *Le Sang du vampire* (*Blood of the Vampire*, 1958), *Jack l'éventreur* (*Jack the Ripper*, 1959) et *L'Impasse aux violences* (*The Flesh and the Fiends*, 1960). Trois films admirables, comportant bien des points communs

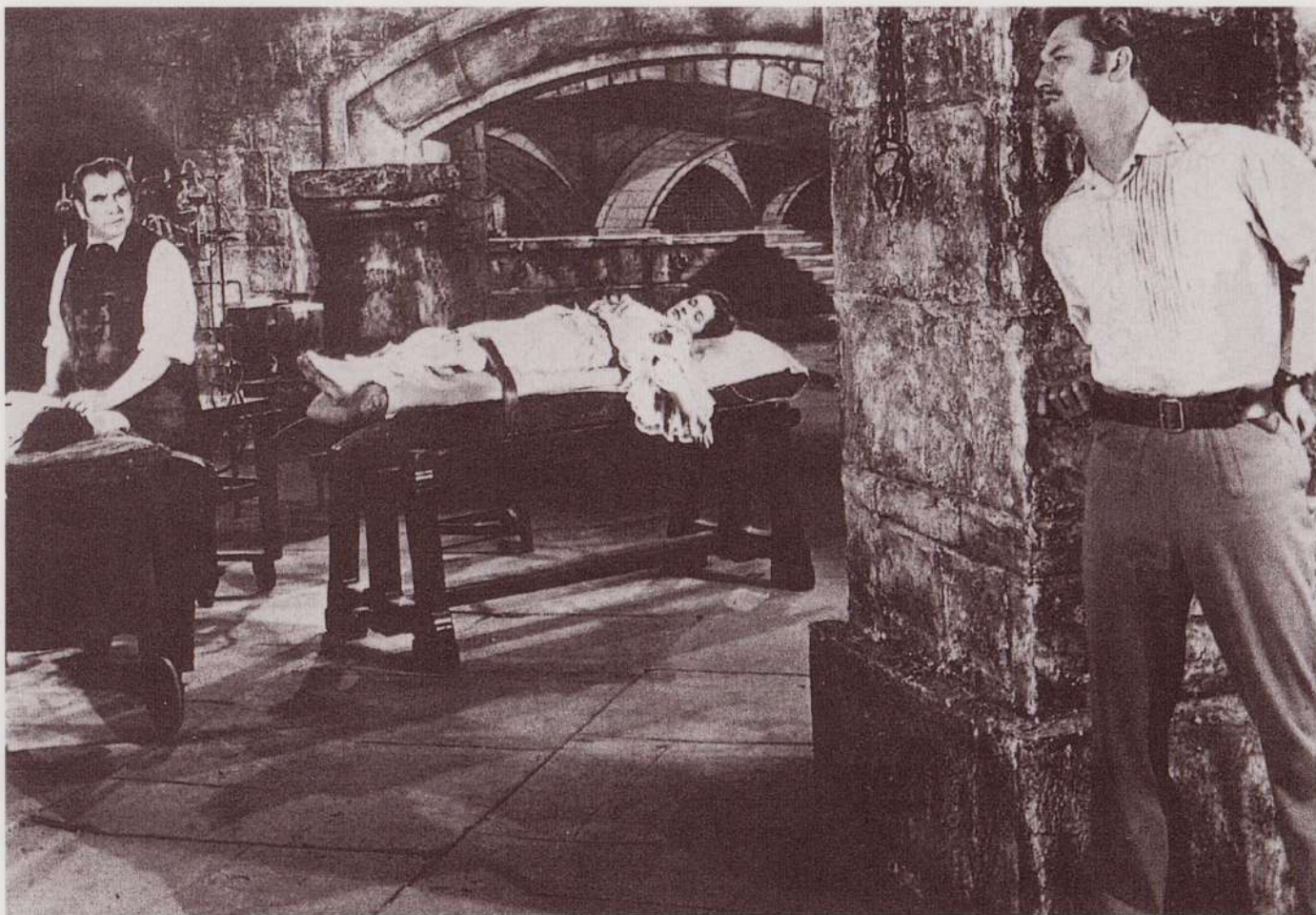
les distinguant quelque peu des films réalisés par Fisher. Chez Baker et Berman, pas de monstres: vampires, loups-garous et autres momies sont délaissés au profit d'un autre genre de monstres, ceux-là bien réels. Le surnaturel brille par son absence. On se complait dans des univers malsains, sordides, où évolue une incroyable galerie de personnages dégénérés, sadiques, voire même sadiens. Aucune couche de la société n'est épargnée: des bourgeois riches et libidineux, aux docteurs dépravés, vaniteux mais incapables, aux épaves de la société, toutes aussi sans morale et sans scrupules. On note aussi l'absence de tout folklore religieux et des hommes d'église.

«*Le Sang du vampire* n'est qu'un de ces pénibles films d'horreur, réalisés à la hâte et sans le moindre talent. Les auteurs, négligeant l'évolution du public, limitent leur inspiration à une accumulation de trucs grossiers qui eussent pu, à la rigueur, faire frémir nos grands-mères. On y assiste à une véritable débauche d'hémoglobine qui, même en couleur, porte davantage à sourire qu'à frémir. Les couleurs et les maquettes sont particulièrement hideuses et, s'il y a ici un sujet d'horreur, c'est bien la laideur abusive de cette œuvre inutile». Sous la plume de François Chevassu, *Le Sang du vampire* fut ainsi accueilli dans *La Saison Cinématographique* 1960.

De son côté, la C.C.R.T. (Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision) déconseillait bien entendu le film, en publiant l'avis suivant: «Les scènes de cruauté, voire de sadisme dans lesquelles se complait ce film à l'intrigue policière et romanesque, ne peuvent qu'être néfastes aux esprits faibles et émotifs». Heureusement, on a pu lire depuis des avis bien différents. Tout d'abord, sous la plume de Michel Nuridsany, dans l'article «Welcome Monster Lovers», paru dans le premier numéro de *Midi-Minuit Fantastique*, en mai 1962: «Une même conception de la couleur rapproche également le Cass de *Blood of the*



Madeleine and John prisoners of Dr. Callistratus.



Callistratus sets out to perform one of his gruesome experiments in the secret laboratory set up in the dungeons of the asylum.

Vampire de Dracula de Fisher. Mais à l'émerveillement dans l'horreur chez Fisher s'oppose la fascination dans la terreur chez Cass: Lucy désire la morsure du Vampire, elle s'habille et se prépare comme pour une fête pour la cérémonie vampirique (l'érotisme est merveilleux chez Fisher, comme il l'est chez Moreau ou Belen et les vertiges sont toujours éblouissants), dans le film de Cass qui est un film purement sadien, les nombreuses scènes de torture et d'horreur: vivisection, chiens dévorant leur maître, etc., sont fascinantes, non éblouissantes. *Blood of the Vampire* est une somptueuse symphonie en rouge, en or et noir où le rouge du sang et du verre de Venise se mêle au noir des vêtements et des tentures. [...] *Peeping Tom*, *Blood of the Vampire*, *Horrors of the Black Museum* sont cent fois supérieurs non seulement au fameux *Vampyr* de Dreyer qui figure dans toutes les histoires du cinéma et passe régulièrement dans les ciné-clubs, mais encore à bien des films tenus en haute estime par un public qui ignore tout du cinéma fantastique».

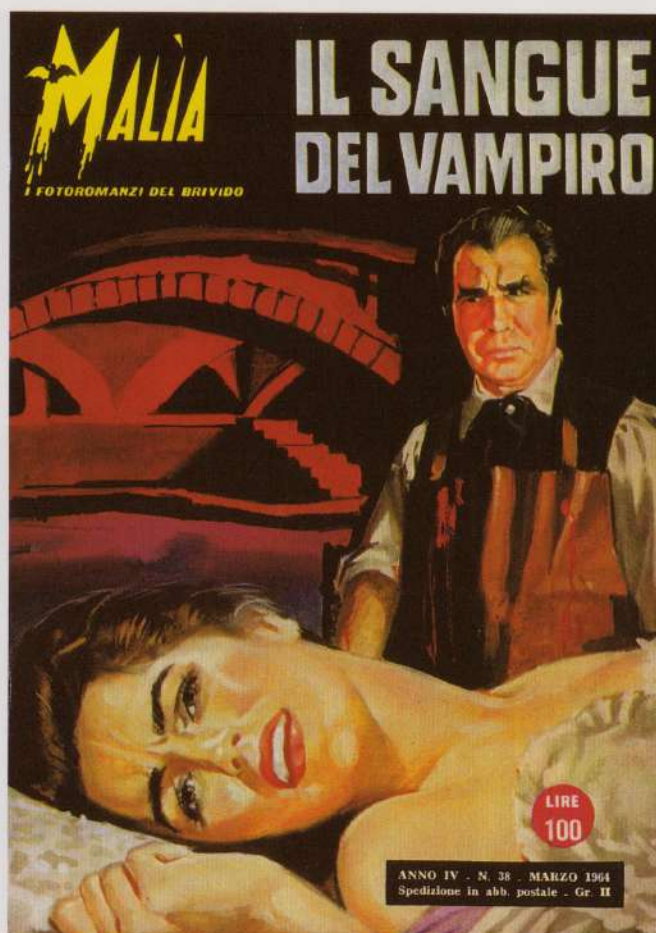
Jean-Pierre Bouyxou n'a pas caché son admiration pour le film de Henry Cass, tout d'abord dans son excellent ouvrage sur *La Science-fiction au cinéma* (1971): «C'est aux règles esthétiques et fondamentales très précises de ce cinéma [le cinéma d'horreur britannique, n.d.r.] que se réfère directement *Le Sang du vampire* où rien ne manque: précision maniaque de la

mise en scène, technique "lechée", musique à effets, maquillages monstrueusement sublimes, décors victoriens, distribution étincelante, sur-enchère dans la violence, brutalité et efficacité de l'horreur étaient, à quelques variantes près, les systématiques composants de chaque film. «[...] Pour étonnante que soit la réussite du film (Cass étant habituellement l'auteur de mélodrames de tout repos), force est au spectateur le plus réticent de reconnaître son impudique efficacité: *Le Sang du vampire* confronte directement, sans biais ou faux-fuyant, son spectateur avec l'horreur absolue. Tout est mis en œuvre pour cela: personnages laids et cruels, décors gluants de crasse (et peints sur toiles en trompe-l'œil, ce qui n'enlève rien à leur aspect hautement sordide), couleurs crues à hurler, détails écœurants (le tablier de Callistratus, l'ex-vampire, est maculé de sang; les cellules sont infestées de rats; la caméra se promène parmi d'immenses débris humains), tortures à la chaîne... «On a [...] rapproché le film de *Dracula* tel que l'avait imaginé Stoker. Mais *Dracula* relève du romantisme noir lyrique: le *Sang du vampire* appartient à la poésie du sordide, du laid et de l'infâme».

Jean-Pierre Bouyxou eut l'occasion de revenir sur ce film, notamment dans le no. 18 de son regretté *Fascination* où était publiée la première partie d'un magnifique dossier consacré à l'âge d'or de l'épouvante britannique (qui, comme le signale à juste titre Bouyxou, som-

brera, «pour l'essentiel, dans la plus désolante des dégénérescences»). A propos de l'œuvre de Cass «qu'on peut considérer comme le premier film d'horreur pure de toute l'histoire du cinéma», Bouyxou écrivait: «Par l'accumulation de détails sordides et répugnants, c'est le malaise qu'on cherche à provoquer chez le spectateur. Mais, par un recours constant à l'érotisme, ce malaise s'enrichit d'ambiguïté et jamais la vieille équation répulsion/attraction n'a été aussi magistralement illustrée à l'écran. Authentique moment de vénérosité, *Blood of the Vampire* est une exception dans la morne filmographie de son réalisateur [...], un chef-d'œuvre, une démonstration unique de ce que pourrait être un cinéma véritablement sadien». Un avis partagé par Gilbert Gosseyn qui, dans son étude "Sade à l'écran" (dans *Stars System* no. 1, décembre 1976) se contentait de noter: «le film sadien par excellence».

Autre admirateur du film, Jean-Marie Sabatier écrivait de son côté dans un autre ouvrage hélas introuvable depuis longtemps, *Les Classiques du cinéma fantastique* (1973): «*Blood of the Vampire*, l'un des plus hauts sommets du gothique anglais, renouant par-delà un quart de siècle avec les plus beaux délires hollywoodiens des années trente. On objectera qu'il était aisé pour un obscur artisan de tourner un absolu chef-d'œuvre quand président Jimmy Sangster, scénariste, Monty Berman, chef-opérateur, Robert S. Baker, producteur, et qu'offi-



Blood of the Vampire. Italian "cineromanzo" cover (above); Barbara Shelley and Donald Wolfitt in a publicity photo (left). French press-book cover and poster (opposite).

cient Barbara Shelley, Donald Wolfitt et Victor Maddern. Pourtant, dans ce film admirable où chaque plan est indispensable à la cohésion de l'ensemble, la part de la mise en scène est essentielle car elle seule, dans sa simplicité et sa naïveté voulues, fait triompher, au lieu d'un traditionnel baroque de l'accumulation, un baroque du dépouillement. Cass a parfaitement su retrouver la sécheresse narrative des grands classiques américains, leur folie sadique et glacée, leur démarche hypocritement rationnelle, un peu à la manière où, dans les aventures de Harry Dickson, l'explication "logique" est encore plus démente que les faits qu'elle est censée éclairer.

«[...] Démesuré et génial, le film d'Henry Cass résonne, comme un dernier adieu aux chers ingrédients du film américain. La même année, en tournant *Revenge of Frankenstein* et *Horror of Dracula*, Fisher fondera un ordre nouveau». Par ma part, *Le Sang du vampire* demeure l'un de mes "films-cultes" préférés, à l'instar des deux autres films de terreur de Baker et Berman.

Le Sang du vampire est sans doute le premier film d'horreur *gore* même si ses scènes sanglantes paraissent maintenant bien timides face aux excès du cinéma d'épouvante des années soixante-dix et suivantes.

Dès le pré-générique, le ton est donné: un énorme pieu est enfoncé dans le corps d'un homme

accusé d'être un vampire. Le générique se déroule alors sur le suaire blanc éblouissant de sang! Une scène qui, soit-dit en passant, inspirera Don Sharp pour le début du *Baiser du vampire* (*Kiss of the Vampire*), une production Hammer de 1963.

De nombreuses scènes chocs se succèdent alors, ne laissant aucun répit aux spectateurs: bouge sordide où l'apparition soudaine d'un horrible nabot met brutalement fin à une atmosphère joyeuse; moulin sinistre où le serviteur bossu trucidé un docteur marron qui se montrait trop exigeant après avoir accompli une audacieuse opération chirurgicale; expériences ignobles dans les souterrains du château-fort servant d'asile d'aliénés où les prisonniers sont vidés de leur sang; mutilations diverses, femmes enchaînées exacerbant les manies libidineuses de l'horrible serviteur bossu, gardiens sadiques, prisonniers dévorés vifs par de terribles molosses.

Toutes les innombrables images sordides, répugnantes et macabres ne font qu'augmenter la tension de cette œuvre sadienne à l'atmosphère étouffante. Bien que le Dr. Callistratus (quel nom sublime!) ne soit pas à proprement dire un personnage vraiment sadien. A la différence par exemple du comte Zaroff, il n'agit pas poussé par des instincts sexuels, sadiques, mais dans un but purement égoïste: trouver un moyen pour sauver sa propre existence. En cela, il se

distingue des agissements des deux criminels du fameux *Moulin des supplices* qui se livrent à d'atroces expériences par amour pour une jeune leucémique.

Le script de ce film fut confié à Jimmy Sangster, déjà auteur du scénario pour le susmentionné *The Trollenberg Terror*. D'autre part, Sangster est connu comme le scénariste le plus célèbre et le plus doué de la Hammer Films et, peut-être, du cinéma d'épouvante britannique. A Sangster on doit le scénario des mythiques *The Curse of Frankenstein* (1957), *Dracula* (1958), *The Revenge of Frankenstein* (1958), *The Man Who Could Cheat Death* (1959), *The Mummy* (1959), *Brides of Dracula* (1960), *Paranoiac* (1963).

Dans ses mémoires, *Do You Want It Good or Tuesday?*, Sangster avoue ne plus guère se souvenir du *Blood of the Vampire*. Assez curieusement, son script de *The Revenge of Frankenstein*, d'abord intitulé *The Blood of Frankenstein*, présente quelques points communs avec celui du *Sang du vampire*.

Ainsi, le docteur Frankenstein et le docteur Callistratus n'hésitent pas à se servir de malheureux pour leurs expériences. Et les deux savants sont censés être morts pour les autorités: Callistratus ayant le cœur transpercé par un pieu de bois et Frankenstein guillotiné (un sort qu'il évitera de justesse grâce à un habile stratagème). Malgré tout, ces deux chefs-d'œuvre



différent très nettement l'un de l'autre. Fisher fut assez gêné par les excès sadiques des premiers sujets de Sangster et se serait employé à ramener ce flot à davantage de mesure. Ce ne fut point le cas chez Cass, ou plutôt Baker et Berman qui peuvent sans doute être considérés comme les vrais auteurs du *Sang du vampire*, si l'on compare ce film à leurs productions suivantes. En fait, Cass se serait occupé de la direction des acteurs. Co-producteur et directeur de la photo, Berman aurait lui-même réalisé de nombreuses séquences. Dans le rôle de l'ignoble Callistratus, Donald Wolfitt est tout simplement fabuleux. Son maquillage évoque quelque peu Bela Lugosi en Dracula. Mais, osons le sacrilège, Wolfitt est encore plus impressionnant. Évitant toujours la cabotinage, Donald Wolfitt incarne à la perfection un monstre qui se cache derrière un personnage doué d'un extraordinaire sang-froid et aux manières polies. Déjà vu dans un film fantastique anglais, *Svengali* (1954) de Noel Langley, Donald Wolfitt (décédé d'une crise cardiaque en 1968, à 66 ans) ne fera hélas pas carrière dans le film d'épouvante. Tout au plus, il apparaîtra brièvement dans un rôle sans intérêt dans les versions française et anglaise (différentes l'une de l'autre, la version française étant la plus intéressante, la plus longue et la plus sexy) du très réussi *Les Mains d'Orlac / The Hands of Orlac* (1960) d'Edmond T. Gréville (toujours à propos de ce film, signalons que, contrairement à ce que certains s'évertuent à affirmer, Wolfitt n'est nullement remplacé par Antoine Balpêtré dans la version française, comme cela aurait été

peut-être prévu...). Donald Wolfitt, surtout réputé comme étant un brillant acteur de théâtre shakespearien, devenu Sir précisément en 1957 (mais certainement pas à cause de son interprétation de Callistratus!), a tourné dans des films aussi divers qui n'aurait guère laissé de traces dans l'histoire du cinéma, à l'exception précisément du *Sang du vampire*. Il en est de même avec Victor Maddern (né en 1926) qui débuta sa carrière cinématographique en 1950. Ses rôles dans des films tels que *Bunny Lake Is Missing* (1965), *Circus of Fear* (1967) ou encore *The Lost Continent* (1968) sont passés complètement inaperçus, même auprès des fantasticophiles. En fait, ceux-ci se souviendront de lui uniquement dans le *Sang du vampire* où, maquillé à la perfection par Jimmy Evans, il joue Carl, l'horrible assistant du Dr. Callistratus. Un être monstrueux mais néanmoins plus sympathique que son maître puisqu'il éprouve un certain amour pour la superbe Madeleine (Barbara Shelley). Un rôle remarquable où Maddern est cependant totalement méconnaissable. En fait, fort peu de cinéphiles connaissent son vrai visage... Un sort que partagera quelques années après Ricardo Valle en campant un personnage similaire: Morpho, l'âme damnée de l'*Horrible docteur Orlof*... Par contre, est-il encore nécessaire de parler de la merveilleuse Barbara Shelley dont tous les cinéphiles dignes de ce nom connaissent parfaitement la carrière? Il suffit de rappeler quelques uns de ses films: *Cat Girl* (1957), *The Shadow of the Cat* (1961), *The Gorgon* (1964), *Dracula Prince of Darkness* (1966), *Rasputin*

the Mad Monk (1966) et surtout l'étonnant *Quatermass and the Pit* (1967) de Roy Ward Baker. Lors de l'âge d'or de l'épouvante anglaise, la censure de ce pays était déjà infiniment plus sévère que les censures de la plupart des autres démocraties, dont naturellement la France. N'oublions pas que chez nous, des films présentés en versions intégrales et autorisés même aux enfants, comme *Le Monstre* (*Quatermass Experiment*, 1956), *Frankenstein s'est échappé!* (*The Curse of Frankenstein*, 1957), *Les Maîtresses de Dracula* (*Brides of Dracula*, 1960), *Les Etrangleurs de Bombay* (*The Stranglers of Bombay*, 1960) ou encore *La Malédiction des pharaons* (*The Mummy*, 1959), étaient classés "X" en Angleterre, c'est à dire strictement interdits aux mineurs! De plus, un bon nombre de films anglais ont été privés de leurs scènes chocs, malgré leur classement "X". Le *Sang du vampire* aussi n'a pas échappé aux griffes du BBFC (British Board of Film Censors). Trois coupes sont déjà à signaler: une première scène où un travelling nous présente en gros plan une tête humaine dans un bocal, divers débris humains bien sanguinolents et autres réjouissances; la scène suivante se termine, dans la version anglaise, lorsque Callistratus enfonce une aiguille dans la jugulaire du "malade", alors que dans la version non censurée on voit le sang s'écouler dans un tuyau et alors de grosses gouttes bien rouges et visqueuses remplissent un bocal de verre utilisé pour la prochaine transfusion sanguine; dans la version anglaise on a coupé aussi le plan où des gouttes de sang coulent de la bouche de Carl



qu'un gardien vient d'abattre.

Les différences existantes entre les copies anglaises et françaises ne se limitent pas seulement à ces coupes peu nombreuses (mais néanmoins fort gênantes). Baker et Berman ont été les premiers producteurs anglais de films d'épouvante à avoir préparé des versions spécialement destinées à l'exportation vers des pays plus libéraux.

Dans le cas de *Jack l'éventreur*, de *l'Impasse aux violences* et des *Chevaliers du démon*, il s'agit de courtes séquences tournées en deux versions: l'une (toujours celle distribuée en Grande-Bretagne) où les figurantes sont habillées, l'autre où ces dames sont plus ou moins déshabillées, exhibant au moins toujours leur poitrine. Pour le *Sang du vampire*, il n'existe pas, comme on aurait pu l'espérer, de version "déshabillée". Mais il y a quand même une version "spéciale" pour l'exportation, présentée dans des pays comme la France, l'Italie et le Japon, qui comporte une longue séquence assez démentielle pour l'époque: celle où Carl taquine sadiquement de belles prisonnières aux décolletés généreux, enchaînées dans les cryptes du château. Puis Carl chloroforme la malheureuse qui sera vidée de son sang par le docteur Callistratus qui accomplit son travail sans la moindre gêne.

Pendant plus d'une vingtaine d'années, cette séquence mémorable a figuré dans toutes les

copies françaises, s'écourtant quelque peu au fil des ans, la faute n'en incombant pas à Dame Anastasie mais aux coupes dues à quelques projectionnistes collectionneurs (d'autres films ayant subi le même sort comme *l'Horrible docteur Orlof*). D'abord distribué chez nous d'avril 1960 à décembre 1965, le *Sang du vampire* fut réédité par Sofradis le 11 décembre 1968 au Midi-Minuit et au Scarlett et fut exploité jusqu'au début des années quatre-vingt — exploitation, par ailleurs, faite à l'insu de Baker et Berman et dans une copie quelque peu fatiguée mais néanmoins d'une qualité encore très correcte, qui fut éditée en vidéo, en 1981. Une copie non censurée, aux couleurs superbes, comportant donc la célèbre séquence pour l'exportation, hélas quelque peu coupée mais durant quand même environ une minute.

Lorsque Sinfonia a racheté les droits d'exploitation, les producteurs anglais n'ont hélas pas pu retrouver la version non censurée avec la séquence "pour l'exportation" et l'on a dû se contenter d'un master de la version mutilée présentée à la télé anglaise. Notons encore que pendant très longtemps, le film ne fut plus exploité en Angleterre, plusieurs critiques comme David Pirie (dans *A Heritage of Horror*, 1973) et Phil Hardy (dans sa fiche filmographique pour *The Aurum Film Encyclopedia: Horror*, 1985) affirmant qu'il n'existait plus aucune copie anglaise disponible, ayant toutes

été détruites ou perdues! Ce ne fut heureusement pas le cas. (PC)

Blood of the Vampire (BRI 1958)

(*Il sangue del vampiro / Le Sang du vampire / La sangre del vampiro / Der Dämon mit den blutigen Händen*)

D: Henry Cass; P: Tempean (Robert S. Baker & Monty Berman); S/SC: Jimmy Sangster; PH: Monty Berman; M: Stanley Black; C: Donald Wolfitt (Dr. Callistratus), Vincent Ball (Dr. John Pierre), Barbara Shelley (Madelaine), Victor Maddern (assistant Carl), William Devlin (Kurt Urach), Andrew Faulds (Wetzler), John Le Mesurier (the Judge), Bryan Coleman (prison inspector Auron), Henry Vidon (Meinster), George Murcell, Julian Strange, Bruce Wightman (the warders), Milton Reed (the Butcher), Denis Shaw, John Sullivan (the prison smiths), Max Brimmel (the gaoler), John Stuart (Madelaine's uncle), Cameron Hall (the alcoholic doctor), Muriel Ali (the dancer girl), Otto Diamant (the undertaker), Theodore Wilhelm, Sylvia Casimir, Yvonne Buckingham, Barbara Burke, Richard Golding, Carlos Williams, Gordon Honey; COL (Eastman-color); 85 min.

Cineromanzo version: «Malia - I fotoromanzi del brivido», no. 38, Roma, Editoriale Nova, marzo 1964.



Comic book artist Jordi "Torpedo" Bernet fantasizes an alternative nude version of *Blood of the Vampire*. This is the first page of a story, *The Moviegoer Who Loved (Bound) Women*, plotted by Stefano Piselli and Riccardo Morrocchi and published in *Diva Bondage* (1996). Page 50 to 53: the notorious sequence cut in the British copies was published in the Italian "cineromanzo". From *Malia* no. 38, March 1964.





Mi fai ribrezzo... Vattene!



Non toccarmi!.. Essere schifoso!...



PER L'EMOZIONE LA DISGRAZIATA SVIENE...



INFINE CARL, INDIVIDUA LA VITTIMA PRESCELTA....



MUGOLA E RINCHIA, COME UNA BELVA CHE STA PER GHERMIRE LA PREDA.



CARL METTE UNA MANO IN TASCA PER PRENDERE UN PANNO IMBEVUTO DI ETERE!

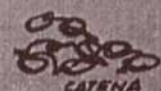
QUINDI
AFFERRA
LA DONNA
ALLA VITA,
E LA TIENE
STRETTA A SÉ...



PER
STORDIRLA,
LE PREME
SULLA BOCCA
E SUL NASO
IL PANNO
CON
L'ANESTETICO!...



INUTILMENTE LA DONNA
CERCA DI-
BATTERSI....
L'ETERE LA
STORDISCE, E
LA PONE IN
BALIA DI CARL...
LA DISGRA-
ZIATA PERDE
I SENSI, IL
MOSTRO, ALLO-
RA, LA LIBERA
DALLE CATENE....





*E SOTTO LO SGUARDO SPAURITO DELLE
ALTRE DONNE LA PORTA FUORI DEL
SOTTERRANEO....*



*LA CAMERA DELL'ORRORE ACCOGLIE IL COR-
PO ESENIME DELLA SVENTURATA...*



UN NUOVO, ORRENDO DELITTO STA PER COMPIERSI...



*DI QUEL GIOVANE CORPO
PRESTO NON RIMARRA' CHE
UN LUGUBRE AMMASSO DI
CARNE MUTILATA, SEVIZIA-
TA, ORRIBILE A
VEDERSI...*



Facciamo presto, Carl... Sbrigati!...



*E' spiacevole, molto spiacevole dover
distruggere la giovane vita che pulsa
in lei... Eppure, non ho scelta!....*



The mark of Marquis de Sade: two movie masterpieces produced by Robert S. Baker and Monty Berman.

Jack the Ripper (1959), directed by Baker & Berman themselves and written by Jimmy Sangster. Italian "locandina" and three lurid and morbid scenes (above). In this movie the elusive serial killer of Whitechapel is the director of a hospital, played by Ewen Solon (above left).

The Flesh and the Fiends (1960), directed by John Gilling and written by Gilling himself with Leon Griffiths. French poster and two stills from the nude edition of the movie (opposite). «[...] Extrêmement morbide, le film de Gilling [...] supprime littéralement d'un érotisme maladif, obsessionnel, à la fois fascinant et inquiétant. Cette production, très comparable sur plus d'un point à *Blood of the Vampire*, est tournée en deux versions, l'une "normale" et l'autre agrémentée de nudités féminines.» (Jean-Pierre Bouyxou, "L'Ecran des maniaques: Bloody Movies", *Fascination* no. 18, 1982).





Above: June Cunningham (as Joan Berkley) with Michael Gough (as the psychopathic writer Edmond Bancroft) in a publicity photo.

Opposite: Michael Gough and Malou Pantera (as Peggy) in a publicity photo (top); the gorgeous blonde June Cunningham wearing a tantalizing corset in a still from the movie (bottom). «Le musée noir de Crabtree, c'est un peu le pop-art du cinéma fantastique. [...] A l'actif de *Black Museum*, une surenchère dans la laideur qui confine au sublime. Tout y est hideux, à commencer par les acteurs et les couleurs. [...] De ce curieux assemblage délibérément conçu pour déplaire naîtra cependant une poésie fort inattendue à la limite de l'absurde et de l'humour noir.» (Michel Caen, "Horrors of the Black Museum", *Midi-Minuit Fantastique* no. 13, novembre 1965).



Horrors of the Black Museum

The Fine Art of Murder

«In tendency, it may be denominated a Society for the Encouragement of Murder; but, according to their own delicate euphemism, it is styled, the Society of Connoisseurs in Murder. They profess to be curious in homicide, amateurs and dilettanti in the various modes of carnage, and, in short, Murder-Fancies. Every fresh atrocity of that class which the police annals of Europe bring up, they meet and criticize as they would a picture, statue, or other work of art.»

Thomas De Quincey,

On Murder Considered As One of the Fine Arts

Londra, 1959. Graham, sovrintendente di Scotland Yard, deve confrontarsi con una serie di omicidi orribili e bizzarri. Questi sono opera di un maniaco particolarmente abile che sceglie esclusivamente le sue vittime tra le donne giovani e attraenti. L'incapacità della polizia a smascherare il colpevole suscita il disdegno di Edmond Bancroft, scrittore e celebre giornalista versato in criminologia. Ogni volta che viene commesso un nuovo assassinio, Bancroft subisce un trauma psichico, generando i sospetti del suo medico, il dottor Ballan. Nel sottosuolo della sua dimora, Bancroft ha segretamente allestito un museo degli orrori, replica perfezionata di quello di Scotland Yard perché arricchito dalle tecniche omicide più sofisticate, un museo privato di cui Rick, il suo giovane segretario, è il responsabile.

L'istigatore degli odiosi crimini non è altri che Bancroft, e Rick, sotto l'influenza di una droga i cui effetti sono quelli di alterare i tratti somatici e di sottomettere la volontà, è il suo strumento di morte.

Se si evoca il rinnovamento del cinema fantastico avvenuto alla fine degli anni Cinquanta, un nome magico viene subito in mente, la Hammer. D'altronde, senza mettere in discussione le qualità di questa prestigiosa casa di produzione, un'altra corrente cinematografica,



sempre britannica, apparve contemporaneamente sulla scena. In realtà non si trattava di una scuola vera e propria, ma di un gruppo eterogeneo di cineasti dallo stile volontariamente anarcoide, che usava titoli provocatori e si affermava come gli *enfant terrible* di quel genere della Settima Arte allora così poco amato.

Condannati dai benpensanti, questi film erano sistematicamente bollati con un divieto ai minori di 16 o 18 anni. Sto parlando, ovviamente, delle produzioni di Herman Cohen, dei film firmati da Robert S. Baker e Monty Berman e del *Peeping Tom* di Michael Powell. Il mostro non è più un fantasma assetato di sangue oppure un umanoide omicida, ma semplicemente un uomo. L'universo non è più intriso di soprannaturale e l'estetismo diventa sconcertante. Le bettole e i vicoli sordidi, un penitenziario esageratamente gotico, il tendone di un circo o la città di Londra nella loro straordinaria normalità sono i teatri di questi spettacoli grandguignoleschi, monocromatici o violentemente colorati. La sensualità, un cattivo gusto intenzionale e opportuno, e il delirio parossistico sono il denominatore comune di questi capolavori di un cinema realmente sadico e libertario.

Titoli di testa bizzarri, sanguinolenti, artisticamente astratti e un po' cubisti: ecco come si presenta agli spettatori il film *Gli orrori del museo nero* (*Horrors of the Black Museum*). Uno sguardo veloce e "turistico" su un'arteria londinese, poi il primo omicidio, il più crudele: l'enucleazione di una giovane donna con un binocolo provvisto di affilate forcelle telescopiche. La banalità del quotidiano (un normale pacco consegnato dal postino) seguita da un'estetica inattesa (la vittima, Gail, distesa su un tappeto orientale) conferiscono a questo prologo un impatto dei più efficaci. Da un breve incontro tra i poliziotti e il testimone oculare apprendiamo che il crimine, abietto e puramen-



te gratuito, è opera di un maniaco tanto intelligente quanto innovativo e che quest'ultimo non ha ancora dato il meglio di sé. Entra allora in scena il criminologo Edmond Bancroft, interpretato da Michael Gough. L'uomo è claudicante, ma con un portamento aristocratico, distinto e raffinato, controllando perfettamente la sua infermità. L'interesse del film non risiede, infatti, nell'inchiesta poliziesca quanto nel ritratto e nei misfatti di uno psicopatico. Bancroft è questo geniale predatore che terrorizza Londra ed è l'unico eroe del dramma.

In effetti, qui, non esistono eroine né giovani eroi destinati ad attirare i favori del pubblico. I personaggi sono tutti, per così dire, antipatici e lo spettacolo è completamente immorale e violentemente misogino. Questa misoginia è, peraltro, esasperata dalle affermazioni di Bancroft («Non esiste donna capace di tenere a freno la lingua, nessuno si è mai potuto fidare di una donna. Non è un caso che Satana si sia servito di Eva per causare la rovina di Adamo») e dal criminale consenso di Rick. Se gli assassini trovano infine la morte, il tradizionale lieto fine è comunque assente e le donne meritano tutte la morte. Odiose, sgradevoli, ordinarie, stupide o venali, non sono proprio i tipi cui si augurerebbe del bene. Peggy e Gail, impersonate rispettivamente da Malou Pantera e Dorinda Stevens, sono delle perfette debosciate. La formosa June Cunningham, la Jayne Mansfield di paccottiglia, è sublimemente volgare nel ruolo di Joan Berkley, l'amante di Bancroft. Gli cede il suo corpo per denaro e non esita, sprezzante, a dargli dell'invalido quando costui rifiuta di farsi spennare. Shirley Ann Field (Angela Banks nella pellicola), manifesta una curiosità e una leziosità insopportabili. Aggie, la vecchia antiquaria, trova più lucroso ricattare il colpevole invece di denunciarlo.

I personaggi maschili non sono, a conti fatti, trattati meglio. Il dottor Ballan è un modello di stupidità e di presunzione, avventurandosi da solo nella tana del lupo. Rick, privo di persona-



A stunning Belgian poster for *Horrors of the Black Museum* (above). June Cunningham in the Italian "fotobusta" for the movie, on the cover of the mythical issue of *Midi-Minuit Fantastique* devoted to the erotic British horror movies, and in a personal promotional photo (opposite).

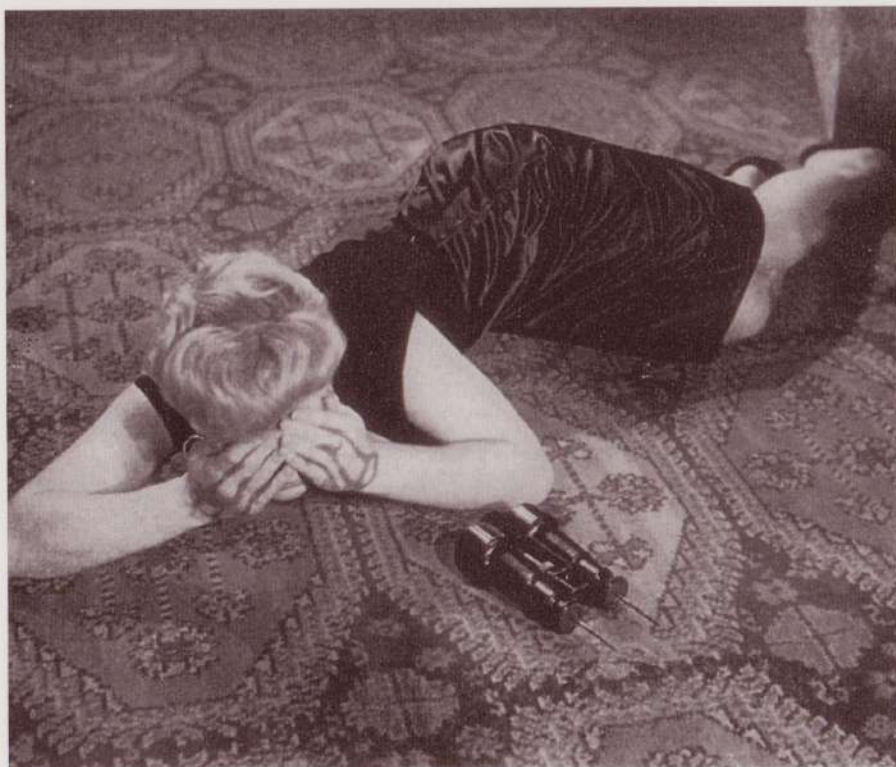
lità e volontà, accetta senza fiatare la condanna a morte di Angela con la quale discuteva, poco prima, di tenerli progetti per il futuro. Quanto agli acuti segugi di Scotland Yard, si dimostrano degli inetti, degli incapaci che subiscono le continue derisioni del folle Bancroft, che spinge il suo cinismo fino a far loro regolarmente visita. Oltretutto, la soluzione dell'enigma li lascia di stucco.

Tutto, decisamente tutto, contribuisce a valorizzare Bancroft. Quest'ultimo è innanzitutto un collezionista: colleziona omicidi e le armi usate per commetterli. Da qui la necessità di possedere un museo, un museo degli orrori, di gran lunga superiore a quello di Scotland Yard poiché ogni elemento appartiene al presente e non al passato. Bancroft è un esteta per il quale l'omicidio totalmente gratuito, *conditio sine qua non*, è un piacere, una scienza e deve essere considerato come una delle Belle Arti. La cura messa nel perpetrarlo ne è la prova indiscutibile. L'individuo è pazzo, totalmente pazzo, ma diabolicamente intelligente e inventivo. Le armi sono tutte deliranti. Modificate secondo uno spirito perverso (il binocolo accecante e l'ascia medievale trasformata in ghigliottina portatile), oppure esotiche e inusuali, anzi futuriste (la daga circassa, la pinza per il ghiaccio e il raggio della morte), sono rappresentative dello stato patologico di Bancroft e dell'originalità del suo museo nero. Ma il pezzo forte di

questo "gustoso" catalogo di oggetti di morte che è il film di Crabtree resta l'imponente computer di cui si ignora l'utilità.

Bancroft è un artista, un superdotato per il delitto. La sua vita dipende totalmente dal crimine, ed è votata esclusivamente ad esso. E' un dominatore, di una totale immoralità, che si arroga il diritto di vita o di morte sui suoi simili in nome dell'Arte. Nessuna scusa, seppur minima, può essergli accordata. Non può beneficiare di nessuna attenuante. Appartiene alla classe agiata e conosce il successo professionale. Le sue motivazioni non sono mai legate al denaro come quelle delle due infami canaglie delle *Iene di Edimburgo* (1959) di John Gilling e non sono guidate da un trauma affettivo com'è il caso del *Jack lo squartatore* (1958) di Baker e Berman. Neanche l'amore lo interessa, nessun rapporto quindi con il dottor Rossiter che muore pronunciando il nome dell'amata nel *Circo degli orrori* (1959) di Sidney Hayers. La sua libidine è delle più complesse. L'omicidio, perpetrato nel modo più stravagante, costituisce per lui l'apice del piacere sessuale. Il crimine artisticamente riuscito diventa sinonimo di orgasmo: le sue vittime sono sempre donne giovani e belle, essendo gli omicidi dell'anziana Aggie e del dottor Ballan dovuti a mera necessità. Il legame di Bancroft con Joan è quanto mai sconcertante. Diversissimi per estrazione e educazione, i due non hanno niente in comune.

Il disprezzo di Joan per il suo amante è evidente, ci va a letto solo per i soldi, e Bancroft non può non esserne conscio, dimostrando così un'evidente inclinazione al masochismo: gode temporaneamente delle grazie di Joan, si compiace di questa triste situazione e sopporta i suoi insulti. Joan non viene decapitata nel suo letto per il suo comportamento, ma per il pericolo che potrebbe rappresentare. Le ragioni della condanna di Angela Banks sono ben diverse: Bancroft è geloso e teme di perdere Rick. Tra i due complici, l'omosessualità e il rapporto padrone-schiavo sono lampanti. La giovane Angela è l'intrusa, la profana che ha osato violare il santuario e sfidare Bancroft. Rick accetta, per amore del suo padrone, di sacrificare colei che dovrebbe sposare. La morte di Angela, pugnalata nel Tunnel dell'Amore, assume il significato di una morte rituale. Il gesto di Rick non è esente da rapporti con la sopravvivenza di certi antichi riti: Bancroft è una divinità e Rick il suo adoratore. Nessuno poteva interpretare meglio di Michael Gough (classe 1917) questo geniale pazzoide. Con le sue inconfondibili tempie grigie, raffinato fino alla punta dei capelli, questo talentuoso attore è in perfetta osmosi con l'estetismo di Crabtree. Michael Gough è uno di quei rari attori capaci di incredibili metamorfosi come Vincent Price (non è un caso che, per il ruolo di Bancroft, il produttore Cohen avesse inizial-



Gail (Dorinda Stevens) is the victim of the first unusual murder.

mente pensato a lui o a Orson Welles). L'anno prima Gough era stato il sensibile Arthur Holmwood in *Dracula* e, qualche anno più tardi, avrebbe nuovamente impersonato un pazzo diabolico in due altre produzioni dell'anglo-americano Herman J. Cohen, *Konga* (1961) di John Lemont e *Black Zoo* (1963) di Robert Gordon, un'accoppiata di ottimi film a torto classificati come esecrabili.

Horrors of the Black Museum è delirante, totalmente delirante. La pellicola di Arthur Crabtree (1900-1975) è forse l'opera più folle della storia del cinema: le armi sono inusuali, strava-

ganti, i colori aciduli, "molto all'inglese", l'insieme degli omicidi assai raffinato. Cosicché il film finisce, nel complesso, con l'acquistare valenze prettamente surrealiste.

L'erotismo è prudente ma pernicioso. Joan indossa un abito scarlatto aderentissimo e dalla profonda scollatura che aderisce a meraviglia alla pelle di questa prosperosa bambola bionda. Il ballo di Joan al ritmo del juke-box è particolarmente provocante e rivela l'inclinazione esibizionista del personaggio. La passione di Bancroft per le armi risente, invece, di un accentuato, morboso feticismo.



Italian "locandina".

Horrors of the Black Museum si colloca nella più pura tradizione del Grand Guignol: in esso l'umorismo convive con gli avvenimenti più orribili. Così Bancroft fa immergere il cadavere del dottor Ballan in una vasca piena d'acido; poi, di fronte allo scheletro appeso meticolosamente (un pezzo in più da aggiungere al suo museo!), sente il bisogno di offrirsi un buon pranzo. Tom Rivers, il malato mentale che si accusa dei crimini, annuncia ai poliziotti l'uso del raggio della morte prima che il vero colpevole lo sperimenti sul suo medico curante. La sceneggiatura coniuga abilmente i temi di Jack lo Squartatore e del dottor Jekyll (un assassino enigmatico che terrorizza Londra e che assale le donne, la pozione misteriosa che trasforma fisicamente e mentalmente Rick in un essere ripugnante e criminale). Anche qui non manca una punta di humour, poiché i due celebri personaggi sono evocati in un dialogo.

Sconcertante, al limite del *pastiche*, incredibilmente violento per l'epoca ma apprezzato da filmmaker quali Martin Scorsese, Steven Spielberg e George Lucas, *Horrors of the Black Museum* ha un posto d'onore tra i migliori esempi del cinema del terrore. (GM)



The strange relationship between the refined Edmond Bancroft and the vulgar Joan Berkley.

London, 1959. Graham, Superintendent of Scotland Yard, is faced with solving the riddle of a series of horrible and bizarre murders. The awful crimes are the handiwork of a particularly clever maniac, one who chooses his victims exclusively among beautiful young women. The police's inability to find the culprit becomes the laughing-stock of Edmond Bancroft, a famous writer/reporter versed in criminology. Every time a murder is committed, Bancroft suffers a psychic trauma, rousing



Edmond Bancroft murdering the old dealer in antiques, Aggie (Beatrice Varley).

the suspicions of his medical advisor, Doctor Ballan. In the cellar of his house, Bancroft has secretly set up a museum of horrors, an improved exact replica of that of Scotland Yard, since it has been enriched with the most sophisticated homicidal techniques. Rick, the writer's young private secretary, is the caretaker of the place. The instigator of the awful crimes is none other than Bancroft himself, while Rick, under the influence of a powerful drug whose effects are those of altering one's features while, at the same time, annihilating one's will, is his instrument of death.

While dealing with the revival of fantasy cinema, which took place by the end of the 1950s, one magical name comes immediately to mind: Hammer Film. Well, no question about the merits of this illustrious production house, however, exactly at the same time, another cinematographical British "wave" entered the terror movies scene. This new "trend" wasn't effectively the expression of a so-called "school", but the product of an heterogeneous group of filmmakers with a plainly anarchist style, who would use provocative titles in order to assert themselves as the *enfants terribles* of a particularly despised (back then) sub-genre: that of horror films. Utterly despised by the right-thinking, these movies were systematically rated R or X. I'm obviously referring to the productions of Herman Cohen, the movies authored by Robert S. Baker and Monty Berman, as well as Michael Powell's *Peeping Tom*. The monster is no longer a bloodthirsty ghost or a homicidal humanoid, he's just a man. The supernatural element is no longer present in this universe, now the dominating factor is a disturbing aestheticism. The taverns and the filthy alleys, an exaggeratedly gothic penitentiary, the tent of a circus or the city of London,

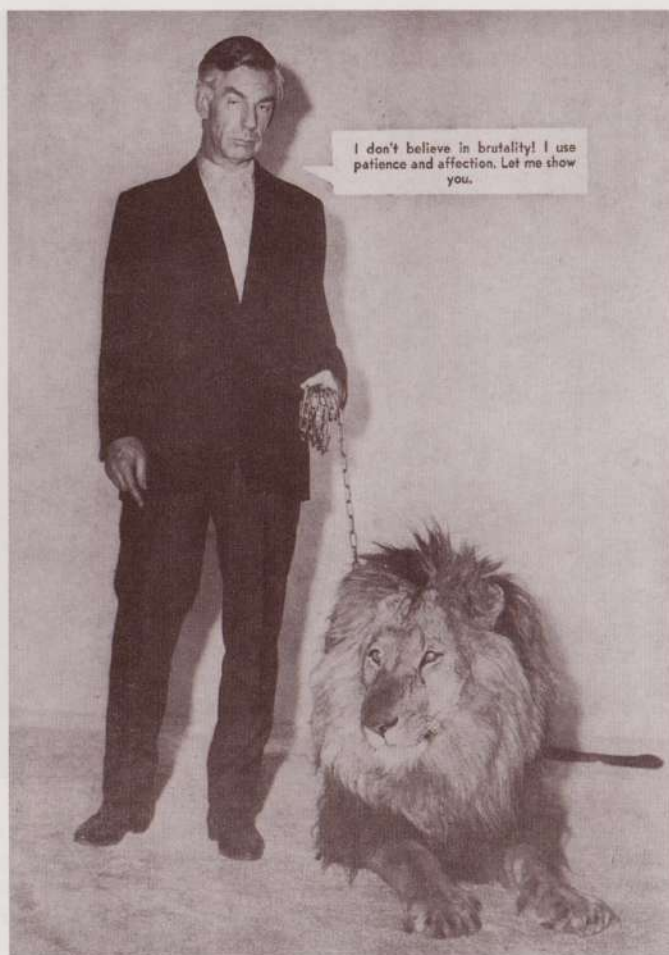
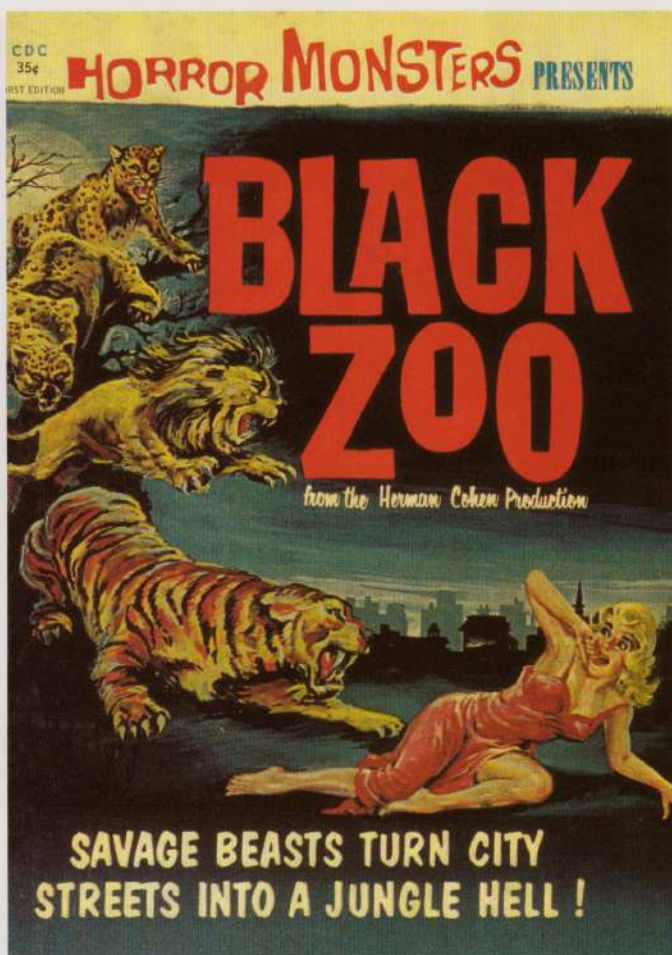
in their extraordinary normalcy, are the theatres where these grand-guignolesque, monochromatic or violently colored spectacles are usually performed. Sensuality, an intentional and appropriate bad taste, as well as a type of delirium bordering on paroxysm, are the common denominator of this veritable masterpieces of a purely Sadeian and anarchic cinema.

Bizarre opening titles, literally "dripping" with

blood, with more than a few references to abstractionism and cubism, that's how *Horrors of the Black Museum* was originally presented to an unwary audience. A brief and fast look on a London thorough-fare, then the first homicide, the most savage one: the enucleation of a young woman, courtesy of a pair of binoculars provided with a set of sharp telescopic forks. The banality of everyday life (a small parcel delivered by the postman), followed by an unexpected aestheticism (the victim, Gail, lying on an oriental carpet), give one of the most effective impacts ever to the film's prologue. From a brief conversation between the eyewitness and the representatives of the police, we learn that this abject and gratuitous crime is the handiwork of a killer who is as intelligent as he is "innovating", one who hasn't given the best/worst of himself... yet! Enter the criminologist Edmond Bancroft, played by Michael Gough. The man is limping, however his bearing is lofty, distinguished and refined, perfectly mastering his infirmity. The film's main interest, as a matter of fact, doesn't lie in the inquiries of the police, but in the portrait and the misdeeds of a psychopath. Bancroft is the genial predator who terrorizes London and the one and only "hero" of the drama. As a matter of fact, there are neither heroines nor young heroes destined to win the favours of the public, here. The characters are all, for lack of a better word, unpleasant, and the show is totally immoral and violently misogynous. This misogyny is, above all, made more violent by Bancroft's own statements («No woman is capable to hold her tongue, women are not to be trusted. That's why Satan chose Eve to cause Adam's downfall») and by Rick's criminal consent. If the assassins finally meet their own fate, the traditional happy ending is nonetheless absent and



Edmond Bancroft after having killed Aggie with one of his deadly weapons, the ice tongs.



Cover illustration for and a page from the American "fumetti" version of Robert Gordon's *Black Zoo*, starring Michael Gough.

"the only good woman", here, "is a dead woman". They are all loathsome, unpleasant, ordinary, stupid or venial, one can only hope they will end up by being killed... Peggy and

Gail, portrayed respectively by Malou Pantera and Dorinda Stevens, are two perfectly debauched gals. June Cunningham, the poor men's Jayne Mansfield, is sublimely vulgar as

Joan Berkley, Bancroft's mistress. She sells him her body, for a considerable sum of money, by the way, and she doesn't hesitate to call him a "cripple", when he ultimately refuses to be "skinned" by her. Shirley Ann Field as Angela Banks, shows an unbearable curiosity and an excessive tendency toward simpering. Aggie, the old dealer in antiques, finds it more convenient to blackmail the culprit instead of denouncing him.

The male characters are, as a matter of fact, no better. Doctor Ballan is a model of stupidity and arrogance, since he dares to venture alone in the wolf's lair. Rick, devoid of any personality or will-power whatsoever, accepts without even flinching the death sentence of Angela, with whom, just a few instants before, he was making tender plans for the future. As for the so-called clever bloodhounds of Scotland Yard, well, they are, by far, the most inept of them all. They are incapable of solving any mystery, therefore they become the object of the madman's mockeries, who is even so bold as to push his own cynicism to the limits of decency, by going to visit them regularly. The ultimate solution of the riddle will leave them completely dumb-founded.

Undoubtedly all these elements combine to enhance the figure of Bancroft. The man is, above all, a collector: he collects murders, as well as the weapons used to commit them. Hence the necessity of possessing a museum, a



Bancroft and his assistant Rick (Graham Curnow) in the delirious skeleton scene.



museum of horrors, by the way, much superior, in every aspect, to that of Scotland Yard, since every element, here, belongs in the present, not the past. Bancroft is an aesthete, for the act of murdering is a totally gratuitous one, *conditio sine qua non*, it's a pleasure, a science which must be considered as a Fine Art of sorts. The care he takes in committing his crimes is an indisputable proof of that. The man is crazy, a complete madman, yet he's also diabolically clever and creative. His weapons are all delirious. They are either modified according to a perfectly perverted mind (the blinding binoculars and the medieval axe turned into a portable guillotine!), or exotic and unusual, even futuristic (the Circassian dagger, the ice tongs and the death ray!). These "gadgets" are but the personification itself of Bancroft's mental pathology and the originality of his Black Museum. However the finest "piece" of this "tasty" collection of deadly objects, represented by Crabtree's movie, is the massive computer, whose usefulness totally escapes us! Bancroft is an artist, a man extremely gifted in the art of murder. His own life depends totally on crime, since the man has devoted himself to it. He's a dominator, an amoral one, by the way, who arrogates to himself, in the name of the Art, the power of life and death over his fellow-human beings. No excuse, even the slightest one, can be granted to him. Nothing can extenuate his guilt. He belongs in the upper class and

he is a successful professional. His motivations have nothing to do with greed, as in the case of the two scoundrels of *The Flesh and the Fiends* (1959), by John Gilling, and are not dictated by

an emotional trauma as documented in *Jack the Ripper* (1958), by Baker and Berman. Love does not interest him either, therefore no relation here with Dr. Rossiter, who dies utter-



The monstrous Rick killing his fiancée Angela (Shirley Ann Field) in the Tunnel of Love.

YOU CAN'T RESIST

HYPNOVISTA

IT PUTS YOU IN THE PICTURE!

"HORRORS OF THE BLACK MUSEUM"

CINEMASCOPE
IN BLOOD-CURDLING
COLOR



MICHAEL GOUGH, JOAN CUNNINGHAM, GRAHAM CURNOW, Produced by HERMAN COHEN, Written by ARLEN KAWDEL and HERMAN COHEN, Directed by ARTHUR CRABTREE, A JAMES H. NICHOLSON and SAMUEL Z. ARKOFF production, A AMERICAN INTERNATIONAL PICTURE

An amazing and alluring American press ad. The incredible "HypnoVista" effect was featured only in the theatres of the United States.

ing the name of the woman he loves in *Circus of Horrors* (1959), by Sidney Hayers. His libido is one of the most complex ever. Murder, especially when committed in the most extravagant manner is, for him, the apex of his sexual pleasure. So, an artistically successful crime becomes, here, synonymous with orgasm: his victims are always young and beautiful women, since the murders of the old Aggie and Dr. Ballan are committed out of sheer necessity. The relationship between Bancroft and Joan is one of the most delirious ever. Quite unlike each other, since they are coming from different social classes, these two characters have nothing in common. Joan's disdain for her lover is evident, she beds with him only for money, while Bancroft, on his part, is perfectly aware of this, thus showing a plain inclination toward masochism: he enjoys Joan's graces while at the same time taking pleasure in this sad situation which leads him to tolerate her insults. Jean is not beheaded in her bed for her behaviour, though, but for the danger she could represent. The reasons for Angela Banks' execution are quite different: Bancroft is jealous because he fears to lose Rick. There's an evident touch of homosexuality in the relationship between the monster and the slave. Angela is simply the intruder, the profane who has dared

to desecrate the sanctuary in order to challenge Bancroft. Rick accepts, out of the love he feels for his master, to sacrifice the woman he was going to marry. The death of Angela, stabbed in the Tunnel of Love, takes on the meaning of a ritual sacrifice. Rick's gesture has much in common with the survival of certain ancient rites. Bancroft is a divinity and Rick is his worshipper.

Nobody could have interpreted this genial madman better than Michael Gough (born in 1917). With his characteristic grey temples, and a refined acting technique, this talented interpreter is totally in tune with Crabtree's aestheticism. Michael Gough is one of the rare actors capable of incredible metamorphoses, much like Vincent Price (as a matter of fact, producer Cohen had initially considered him or Orson Welles for the role of Bancroft). The previous year he had interpreted the sensible Arthur Holmwood in *Dracula* and, a few years later, he was to impersonate another diabolical madman in two productions of the English-American Herman J. Cohen, *Konga* (1961), by John Lemont, and *Black Zoo* (1963), by Robert Gordon, a couple of movies wrongly labelled as abominable.

Horrors of the Black Museum is a totally delirious piece of work. Arthur Crabtree's (1900-

1975) movie is probably the craziest production in the history of cinema: the weapons are unusual and extravagant, the colors have an acid, typically British look, the murders, in their whole, are extremely refined. So the movie, in its totality, takes on an extremely surreal make-up. The film's eroticism is "tamed" jet mischievous: Joan wears a generous neck-opening which sticks perfectly to the skin of this buxomy blonde doll. Joan's dance to the rhythm of a juke-box is particularly inviting, revealing the character's exhibitionist nature. Bancroft's passion for weapons is, on the other hand, the product of a morbid and overtly fetishistic nature.

Horrors of the Black Museum belongs in the purest tradition of Grand Guignol, where humour cohabits with the most horrible occurrences. Thus Bancroft orders Rick to throw the corpse of Dr. Ballan into a vat full of acid; then, in front of the poor chap's skeleton, put carefully on display (one more piece to add to his collection!), he feels the need to have a fine meal. Tom Rivers, the mentally insane who claims to have committed the murders, boasts, before the policemen, his intention to use the death ray, but the real culprit will finally experiment it on his own family doctor!

The screenplay also combines the themes of



Jack the Ripper and Doctor Jekyll (an enigmatic murderer who terrorizes London assaulting women, the mysterious potion which turns Rick, both physically and mentally, into a hideous and criminal being). There's another fine touch of humour, here, since the two (in)famous characters are mentioned in a dialogue.

Upsetting, bordering on the *pastiche*, incredibly violent, at the time, yet appreciated by such filmmakers as George Lucas, Martin Scorsese and Steven Spielberg, *Horrors of the Black Museum* deserves a place of honour among the best examples of terror cinema. (GM)

Londres, 1959. Graham, surintendant à Scotland-Yard, se trouve confronté à une série de meurtres horribles et extravagants. Ceux-ci sont l'œuvre d'un maniaque particulièrement habile qui choisit exclusivement ses victimes parmi de jeunes et jolies femmes. L'impuissance de la police à démasquer le coupable suscite les railleries d'Edmond Bancroft, écrivain et célèbre chroniqueur versé dans la criminologie. A chaque fois qu'un assassinat est commis, Bancroft ressent un véritable traumatisme, éveillant l'inquiétude de son médecin, le docteur Ballan. Dans le sous-sol de sa demeure, Bancroft a secrètement aménagé un musée des horreurs, réplique améliorée de celui de Scotland-Yard car enrichie des techniques meurtrières les plus sophistiquées, dont Rick, son jeune secrétaire, est le responsable.

L'instigateur des odieux forfaits n'est autre que Bancroft, et Rick, sous l'emprise d'une drogue dont les effets sont d'altérer les traits et de soumettre la volonté, est son instrument.

Si l'on évoque le renouveau du cinéma fantastique, à la fin des années cinquante, un nom magique vient immédiatement à l'esprit: la Hammer Film. Cependant, sans discuter les

qualités de la prestigieuse firme anglaise, un autre courant cinématographique, tout aussi britannique, fit également son apparition. Celui-ci ne se réclamait pas d'une école particulière mais exhibait un style volontairement anarchiste, usait de titres provocateurs et s'affirmait comme l'enfant terrible de cette branche alors si peu aimée du septième art. Condamnés par les bien pensants, ces films étaient systématiquement assortis d'une interdiction aux mineurs de 16 ou 18 ans. Je parle, ici, bien sûr, des productions Herman Cohen, des productions Robert S. Baker et Monty Berman et du *Peeping Tom* de Michael Powell. Le

monstre n'est plus un revenant assoiffé de sang ou un humanoïde homicide mais l'homme tout simplement. L'univers ne relève plus du surnaturel et l'esthétisme y devient déconcertant. Les bouges et les ruelles sordides, un pénitencier exagérément gothique, le chapiteau d'un cirque ou la ville de Londres dans toute sa normalité sont les théâtres de ces spectacles grands-guignolesques monochromes ou violemment colorés. La sensualité, un mauvais goût intentionnel et bien venu, un délire paroxystique sont les dénominateurs communs de ces chefs-d'œuvre d'un cinéma réellement sadien et libertaire.

Un générique bizarre, sanguinolant, artistiquement abstrait et quelque peu cubiste, et le ton du film *Crimes aux musée des horreurs* (*Horrors of the Black Museum*) est donné. Un bref et touristique regard sur une artère londonienne puis le premier meurtre, le plus cruel: l'énucléation d'une jeune femme par une paire de jumelles aux pointes télescopiques et acérées. La banalité du quotidien, un simple colis livré par postier, suivie d'un esthétisme inattendu, la victime étendue sur le tapis oriental, confèrent à ce préliminaire un impact des plus puissants. Un court entretien entre les policiers et le témoin oculaire nous apprend que ce crime, abject et purement gratuit, est l'œuvre d'un maniaque aussi intelligent qu'innovateur et que ce dernier n'en est pas à son coup d'essai. Le criminologiste Edmond Bancroft, campé par Michael Gough, fait alors son entrée. L'homme présente une claudication, mais d'allure aristocratique, distingué et racé, maîtrise parfaitement son infirmité. Point de mystère, l'intérêt du film ne réside pas dans une enquête policière mais dans le portrait et les forfaits d'un psychopathe. Bancroft est ce génial prédateur qui terrorise Londres et est le seul héros du drame. En effet, ici, pas d'héroïne et de sympathique jeune premier destinés à s'attirer les faveurs du public. Les personnages



Michael Gough and June Cunningham as the strange lovers in two publicity photos reproduced in a British lobby card (top) and an Italian "fotobusta" (above).

SEE THE HOUSE OF TORTURE WHERE NO ONE LEAVES ALIVE!



Another American press ad exalting producer H. J. Cohen's cheap gimmick, "HypnoVista".



Dr. Ballan (Gerald Andersen) and Bancroft with his mysterious massive computer.

sont tous, pour ainsi dire, antipathiques et le spectacle est tout à fait immoral et violemment mysogine. Cette misogynie est d'ailleurs aggravée par les propres propos de Bancroft («Il n'existe aucune femme capable de tenir sa langue, personne n'a jamais pu se fier à une femme. Ce n'est pas par hasard que Satan s'est servi d'Eve pour perdre Adam») et par le criminel consentement de Rick. Si les tueurs trouvent finalement la mort, le traditionnel *happy end* est absent et les femmes sont ici toutes bonnes à tuer. Odieuses, désagréables, ordinaires, stupides ou venales, elles ne sont pas de celles dont on espère le salut. Peggy et Gail, respectivement incarnées par Malou Pantera et Dorinda Stevens, sont de parfaites ribaudes. June Cunningham, Jayne Mansfield de pacotille, est sublimement vulgaire dans le rôle de Joan Berkley, la maîtresse de Bancroft. Elle lui cède son corps pour de l'argent et n'hésite pas à le traiter d'infirme quand celui-ci refuse de se laisser plumer. Shirley Ann Field, Angela Banks sur la pellicule, manifeste une curiosité et une mièvrerie insupportables. Aggie, la vieille antiquaire, trouve plus lucratif de faire chanter le coupable que de le dénoncer.

Les personnages masculins ne sont guère mieux servis. Le docteur Ballan est un modèle de bêtise et de prétention pour s'aventurer seule dans la tanière du fauve. Rick, effacé et sans aucune volonté, accepte sans rechigner la condamnation à mort de celle avec qui il tarissait, quelques instants avant, de tendres projets d'avenir. Quant aux fins limiers de Scotland-Yard, ils se montrent en dessous de tout. Ce sont des pitres soumis aux perpétuelles moqueries du dément qui pousse le cynisme jusqu'à les visiter régulièrement. Le dénouement de l'intrigue les laisse d'ailleurs pantois.

Tout, décidément tout, valorise Bancroft. Ce dernier est avant tout un collectionneur, il collectionne les meurtres et les armes relatives à ceux-ci. D'où, pour lui, la nécessité de posséder un musée, un musée des horreurs, bien supérieur à celui de Scotland-Yard puisque chaque pièce appartient au présent et non au passé. Bancroft est un esthète pour qui l'homicide totalement gratuit, *conditio sine qua non*, est un plaisir, une science et se doit d'être considéré comme l'un des beaux-arts. Le soin apporté à le perpétrer en est la preuve indiscutable. L'individu est fou, totalement fou mais diaboliquement intelligent et inventif. Les armes sont toutes délirantes. Modifiées par un esprit pervers (les jumelles perforantes et la hache médiévale transformée en guillotine portable), ou exotiques et inhabituelles voire futuristes (la dague circassienne, la pince à glace et le rayon de la mort), elles sont représentatives de l'état pathologique de Bancroft et de l'originalité de son musée noir. Mais la pièce maîtresse de ce réjouissant catalogue d'objets meurtriers qu'est le film de Crabtree demeure l'imposant ordinateur dont on ignorera toujours l'utilité.

Bancroft est un artiste, un surdoué du crime. Il ne vit que par et pour le crime. C'est un être dominateur, d'une immoralité totale, qui s'octroie le droit de vie ou de mort sur ses semblables au nom de l'art. Aucune excuse, si minime soit-elle, ne peut lui être accordée. Il ne bénéficie d'aucune circonstance atténuante. Il appartient à la classe aisée et connaît le succès



Ambiguous relationships: Rick, Bancroft and... Angela!



Margo Johns and Michael Gough in John Lemont's *Konga* (1961).

professionnel. Ses motivations ne sont jamais liées à l'argent comme celles des deux infâmes gouapes de *The Flesh and the Fiends* (1959) de John Gilling et ne sont pas conduites par un traumatisme affectif comme est le cas du *Jack the Ripper* (1958) de Baker et Berman. L'amour ne l'intéresse guère, aucun rapport donc avec le docteur Rossiter qui meurt en prononçant le nom de son aimée, dans *Circus of Horrors* (1959) de Sidney Hayers. Sa libido est des plus complexe. L'homicide, perpétré de la façon la plus extravagante, constitue, sans aucun doute, pour lui l'aboutissement du plaisir sexuel. Le crime artistiquement réussi devient synonyme d'orgasme. Ses victimes sont de jeunes et jolies femmes, les meurtres d'Aggie et du docteur Ballan ne relevant que de la simple nécessité. Les relations de Bancroft avec Joan sont des plus troublantes. D'édu-cations très différentes, ces deux êtres ne possèdent rien en commun. Le mépris de Joan pour son amant est évident, elle ne couche avec lui que pour l'argent. Bancroft ne peut être dupe de ce fait et présente un penchant masochiste évident. Il loue les charmes de Joan, se complait dans cette triste situation et supporte les insultes. Joan ne sera pas décapitée pour ses propos mais pour le danger qu'elle représente. La raison de la condamnation d'Angela semble bien différente: Bancroft est jaloux et craint de perdre Rick. Entre les deux complices, l'homosexualité et les rapports de maître à esclave sont flagrants. Angela est l'intruse, la profane qui a osé violer le sanctuaire et osé défier Bancroft. Rick accepte, pour l'amour de son maître, de sacrifier celle qui devait devenir sa femme. La mort d'Angela, poignardé dans le Tunnel de l'Amour, prend la signification d'un meurtre rituel. Le geste de Rick n'est pas sans rapport avec la survivance de certains rites anciens. Bancroft est une divinité et Rick son adorateur. Nul ne pouvait mieux interpréter le démentiel

Edmond Bancroft que Michael Gough (né en 1917). Avec ses curieuses tempes blanchâtres, raffiné jusqu'au bout des ongles, ce talentueux acteur est en parfaite osmose avec l'esthétisme de Crabtree. Michael Gough est l'un de ces acteurs rares, capables d'impressionnantes métamorphoses comme Vincent Price (le producteur Cohen avait choisi initialement cet acteur ou Orson Welles pour le rôle de Bancroft). Il fut, l'année précédente, le sensible Arthur Holmwood de *Dracula* et redeviendra, quelques années plus tard, un fou démoniaque dans deux autres productions du producteur anglo-américain Herman J. Cohen, *Konga* (1961) de John Lemont et *Black Zoo* (1963) de Robert Gordon, des très bon films qualifiés à tort d'exécrables.

Horrors of the Black Museum est démente, totalement démente. Le film d'Arthur Crabtree (1900-1975) est peut-être le plus fêlé de l'histoire du cinéma. Les armes sont inusitées, extravagantes. Les couleurs sont acidulées, très anglaises. Le cadre des meurtres, très recherché, s'avère surréaliste.

L'érotisme y est prudent mais pernicieux. Joan porte une robe écarlate aussi moulante que échancrée et celle-ci colle merveilleusement à la peau de cette poupée blonde gironde et ordinaire. La danse au rythme du juke-box de Joan est particulièrement provocatrice et dévoile l'inclination exhibitionniste du personnage. La passion de Bancroft pour les armes relève du fétichisme le plus morbide.

Horrors of the Black Museum se situe dans la plus pure tradition du Grand-Guignol. L'humour cohabite avec les événements les plus horribles. Ainsi, Bancroft fait immerger le cadavre du docteur Ballan par Rick dans une cuve d'acide puis, devant le squelette du praticien méticuleusement accroché (une pièce de plus à ajouter au musée), ressent le besoin de s'offrir un bon dîner. Tom Rivers, le malade

mental qui s'accuse des meurtres, annonce aux policiers l'utilisation du rayon de la mort avant que le véritable coupable ne l'expérimente sur son médecin traitant. Le scénario marie habilement les thèmes de Jack l'Eventreur et du docteur Jekyll (un assassin énigmatique qui terrorise Londres et qui s'attaque aux femmes, le breuvage mystérieux qui métamorphose physiquement et mentalement Rick en un être repoussant et homicide). Là encore, l'humour est de mise puisque les deux célèbres personnages sont évoqués dans le dialogue. Déroutant, à la limite du pastiche, incroyablement violent pour l'époque, *Horrors of the Black Museum* se doit de figurer parmi les plus grandes réussites du cinéma d'épouvante. (GM)

Horrors of the Black Museum (BRI 1959)

(Gli orrori del museo nero / Crimes au musée des horreurs / Crime au musée des horreurs / Horror en el museo negro)

D: Arthur Crabtree; P: Anglo-Amalgamated (Nat Cohen, Stuart Levy); S/SC: Aben Kandel (Kenneth Langtry), Herman J. Cohen; PH: Desmond Dickinson; M: Gerard Schurmann; C: Michael Gough (writer Edmond Bancroft), June Cunningham (Joan Berkley), Graham Curnow (assistant Rick), Shirley Ann Field (Angela Banks), Geoffrey Keen (Superintendent Graham), Gerald Andersen (Dr. Ballan), John Worwick (Inspector Lodge), Beatrice Varley (Aggie), Austin Trevor (Commissioner Wayne), Malou Pantera (Peggy), Howard Greene (Tom Rivers), Dorinda Stevens (Gail), Stuart Saunders, Hilda Barry, Nora Gordon, Wanda Godsell, Gerald Case, Geoffrey Denton, William Abney, Howard Pays, Frank Henderson, Gerard Green, Ingrid Cardon; COL (Eastmancolor); 95 min. / 81 min.

Note: Make-up by Jack Craig.



Horrors of the Black Museum (1959). Italian (2) and French (1) posters (top); Spanish poster and Italian pressbook cover (above). Opposite: June Cunningham portrayed in three publicity photos («Marilyn Monroe plus Diana Dors add up to a star of the future,» claimed the magazines of that Era) and several Italian newspaper ads which boasted: «Fear and terror beyond your wildest imagination!»; «A twisted mind conceives the most horrifying murders!»; «Darker than a Hell-pit, darker than Murder, blacker than Death, visit the Black Museum!»; «Nights of fright and horror keep the greatest city in the world awake!»; «A devilish will forces an innocent man to commit a heinous crime!»; «Every object becomes a deadly weapon in the hands of the King of Terror!»; «Scotland Yard on alert for the crimes of the Black Museum!»; «You won't get out alive!»

Producer Herman Cohen declared: «Every instrument of death in the film was from an actual murder and is in Scotland Yard's Black Museum. The murder with the binoculars happened in the '30s, in Kent, which is outside of London. [...] The ice tongs, the portable guillotine — people don't realize it, but those were actual murders in England. [...] The kinkiest murders are done in England!»



frasi di lancio

Paura e terrore oltre ogni umana immaginazione!

Una mente sconvolta idea i più efferati delitti!

Nero come il lutto, nero come il delitto, nero come la morte ecco il Museo degli Orrori!

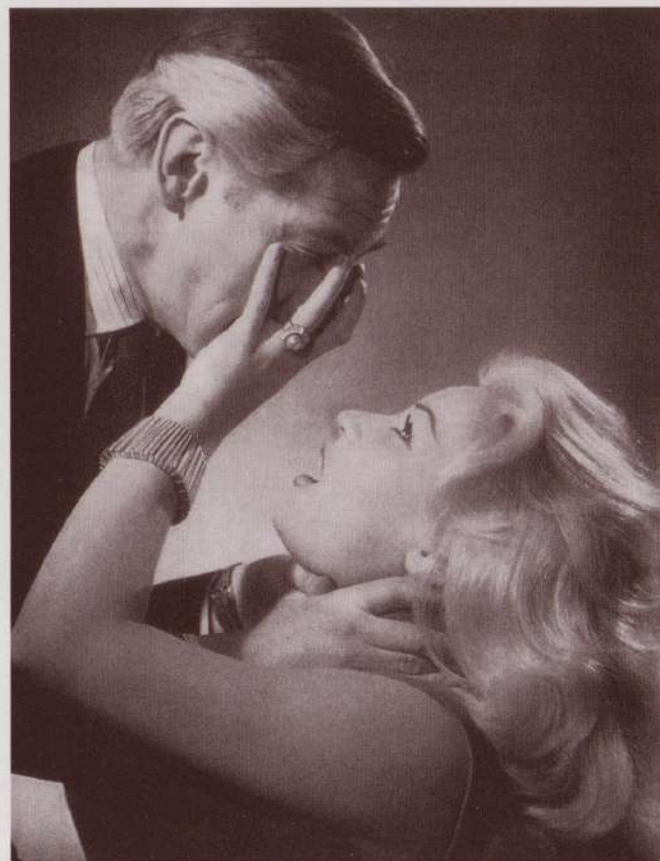
Notti di spavento e di orrore rendono insonne la più grande città del mondo!

Una volontà diabolica impone il delitto ad un uomo innocente!

Ogni oggetto é un'arma mortale nelle mani del re del terrore!

Scotland Yard in allarme per i crimini del Museo Nero!

Non si esce vivi dal Museo Nero!



«Martin Scorsese, Steven Spielberg and George Lucas are donating 40 pictures to the Museum of Modern Art in New York, and Marty Scorsese has contacted me to tell me that he and the boys want *Horrors of the Black Museum* as one of them. They said they grew up on it and just loved it, and they thought there were a lot of inventive things done in the film. Martin said that, as far as he was concerned, that binocular scene was one of the greatest scenes of any picture [laughs]! Marty just talked to me the other day, and they've decided they're going to leave the HypnoVista business off.» (excerpts from "Field Trip to Terror", a Herman Cohen interview published in *Fangoria* no. 110, February 1992)



Above: Premier aerialist Elissa Caro's (Erika Remberg) death during her performance in the circus of horrors. Among the actors portraying the characters witnessing the scene we can easily spot Kenneth Griffith (as Martin Webb), Conrad Phillips (as Inspector Ames), Yvonne Monlaur (as Nicole), Jane Hylton (as Angela Webb) and Anton Diffring (as Dr. Bernard Schuler, circus owner and showman).

Opposite: Anton Diffring as the plastic surgeon Dr. Rossiter, a.k.a. Dr. Schuler (top); Yvonne Monlaur as Nicole, the equestrienne (bottom). «*Circus of Horrors*, film policier, film d'épouvante, film de science-fiction, mais surtout grand film surréaliste.» (Jean-Marie Sabatier, *Les Classiques du cinéma fantastique*, 1973).



Circus of Horrors

An Artist in His Own World

«Révélateur des pulsions intimes humaines, le monde du cirque exerce un attrait particulier où l'émerveillement le dispute à l'inquiétude, réveillant on ne sait trop quelles frayeurs enfantines jamais assez profondément enfouies.»

Jean-Pierre Putters,
Mad Movies Ciné Fantastique

Inghilterra, 1947. Il Dr. Rossiter, un chirurgo plastico ricercato dalla polizia per un intervento illegale, subisce un pauroso incidente d'auto mentre fugge ai poliziotti. Rimasto sfigurato, viene operato dal suo assistente Martin con la collaborazione della sorella, Angela. I tre riparano in Francia per continuare a dedicarsi ai loro esperimenti di chirurgia estetica. Sotto il falso nome di Bernard Schuler, Rossiter riesce ad impossessarsi di un circo sull'orlo del fallimento, con l'intento di assumere giovani prostitute e delinquenti sfigurate per operarle, dare loro una nuova identità e farne delle attrazioni circensi. Nel giro di dieci anni, Schuler trasforma il suo circo in uno degli spettacoli girovaghi europei di maggior successo. Una dopo l'altra, le sensuali ragazze diventano tutte sue amanti, ma, inevitabile, scoppia tra loro la gelosia. Per evitare ricatti e denunce, Rossiter provvede ad eliminare le "indesiderate" con provvidenziali quanto strani incidenti occorsi durante gli spettacoli, complici i suoi *partner in crime* Martin e Angela. Quando il circo arriva in Inghilterra, Scotland Yard è già sul chi vive...

Sul finire degli anni Cinquanta, il genere gotico conobbe un momento di grande splendore in Inghilterra, grazie a una casa produttrice di Londra, la Hammer Film, fondata nel 1947 dall'emigrante spagnolo Enrique Carreras. In seguito a questo revival, altre produzioni affrontarono il cinema fantastico, sebbene con approcci differenti. In questo ambito, si impose la coppia di produttori formata da Monty Berman e Robert S. Baker, che spesso svolge-

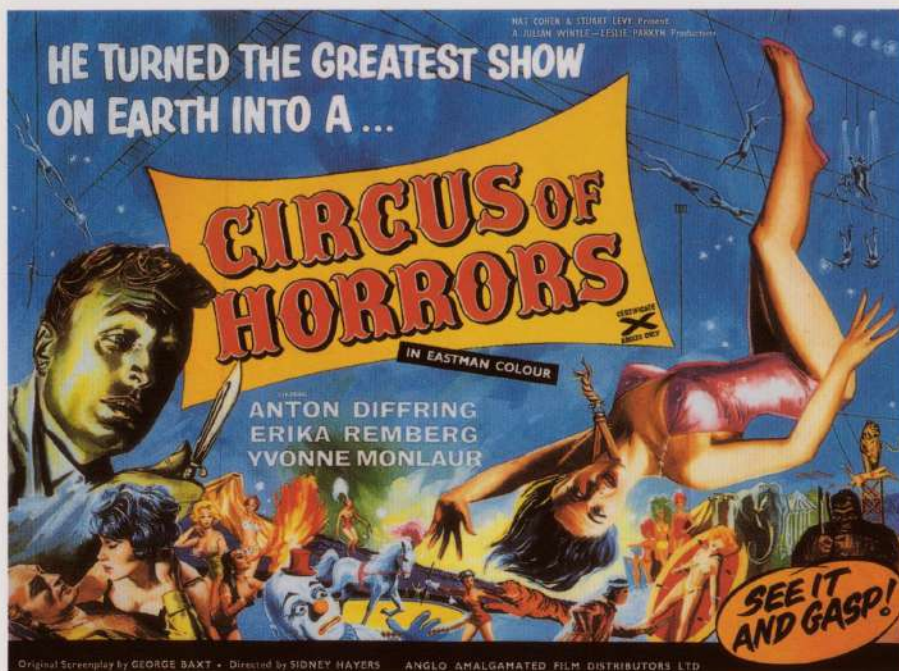


va diversi compiti (regia, fotografia, sceneggiatura) e che proponeva una variante molto personale dello stile Hammer, optando per il realismo, compreso l'aspetto sordido in tutte le sue varianti, dall'erotica alla sociale; non per nulla, Berman e Baker preferivano ispirarsi a torbidi casi veridici, come Jack lo Squartatore e gli Hell Fire Club.

Ovviamente, durante questo fermento del genere, oltre alle riconoscibili proposte della Hammer, nacquero in Inghilterra film meno facilmente classificabili. Tra questi, uno dei più insoliti è sicuramente *Il circo degli orrori* (*Circus of Horrors*).

La caratteristica più evidente di questo film, ma non per questo la meno importante e degna di menzione, è la sua appartenenza non rigorosa al cinema fantastique, poiché tutto quello che raffigura è razionalmente plausibile. Del resto l'opera è difficilmente collocabile anche in qualunque altro genere definito, nemmeno nello *psycho horror*, che in quello stesso periodo venivano definendo i geniali *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, negli Stati Uniti, e *Peeping Tom* (1960) di Michael Powell, nella stessa Inghilterra, senza dimenticare i numerosi predecessori; in particolar modo certi film di John Brahm (primo fra tutti *The Lodger*, 1944) e l'originale *M* (1931) di Fritz Lang.

Nel *Circo degli orrori* non compaiono elementi né soprannaturali né psicopatici. E allora? Siamo di fronte ad una rara mistura di giallo e grand guignol, con una spruzzata di feuilleton e di pulp, la cui trama, non troppo coerente, prende le mosse in Inghilterra, prosegue in Francia, scende in Germania e torna nella nazione di partenza, letteralmente a bordo del carrozzone circense di un chirurgo plastico che ha cambiato identità, sul quale sono salite tante persone perseguitate dalla legge. Proprio questo chirurgo rappresenta un personaggio particolare e sorprendente. Tanto che può essere eletto a metafora della peculiarità del *Circo degli orrori* nella categoria filmica dell'horror, in quanto,



The colorful British poster (above) and the grandguignolesque "locandina" for the second Italian release of the same movie (right), partially filmed at the Billy Smart Circus.



lo ripeto, Rossiter manca di elementi fantascientifici e opera secondo una fredda determinazione opposta al disturbo mentale. Non ha niente del *mad doctor*, né del *serial killer*. Però ha tutto di quella ipnotica e brillante specificità che caratterizza i cattivi *bigger than life* del cinema fantastico. Ricorda un po' il Dr. Moreau creato da H.G. Wells e reso immortale da Charles Laughton — nella versione intitolata *Island of Lost Souls* (1932) e diretta da Erle C. Kenton — per la sua grande abilità e l'orgogliosa compiacenza nel modificare i corpi, e vagamente rimanda al mondo macabro-circense di Tod Browning. Comunque, questo perso-

naggio resta una creazione davvero originale: è altezzoso e autosufficiente; non si fida di nessuno e non crede nella legge; quando deve uccidere, lo fa sempre per interposto animale o persona; non sopporta nessuna cicatrice sul suo volto; la sua complessa mentalità riunisce il rigore del saggio, la meschinità del delinquente e la megalomania dell'impresario dello *show business*. Inoltre, e in special modo, Rossiter/Schuler è dotato di un potente istinto sessuale, che si risveglia al cospetto delle donne dalla femminilità carnale, concretizzandosi in viziosi propositi privi di motivazioni, in un desiderio di appagamento che trae origine da una natura

puramente virile.

Tutto ciò contribuisce a far sì che il *Circo degli orrori* abbia per protagonista un personaggio mai visto prima, un macho-dandy allo stesso tempo scienziato, criminale e affarista, il cui senso morale inizia e finisce nel suo benessere economico-sessuale e le cui azioni sono costantemente sotto il suo diretto controllo. La creazione di questa singolare figura, che riassume in sé qualcosa di sadico e di satanico in una mirabile armonia, si deve allo sceneggiatore americano George Baxt (Brooklyn, 1923), più tardi apprezzato anche come scrittore di gialli inusuali. Tra questi *Il travestito* (*A Queer Kind of Death*, 1966), primo romanzo della bizzarra trilogia avente per protagonista il detective nero omosessuale Pharaoh Love. Il suo talento di sceneggiatore si manifestò ugualmente in altre pellicole horror dell'epoca, soprattutto le stupende, e diaboliche, *La città dei morti* (*The City of the Dead / Horror Hotel*, 1961) di John Moxey e *La notte delle streghe* (*Night of the Eagle / Burn, Witch, Burn*, 1962) dello stesso regista del *Circo degli orrori*, Sidney Hayers. Inoltre, Baxt fu l'autore, nella sua stesura definitiva, della sceneggiatura di quell'autentico gioiello del fantastico che è *L'abominevole Dr. Phibes* (*The Abominable Dr. Phibes*, 1971) di Robert Fuest.

Va qui sottolineato anche il merito dell'attore che interpreta l'immorale chirurgo, il tedesco Anton Diffring, che appena l'anno precedente aveva impersonato un altro scienziato (probabilmente in sostituzione di un Peter Cushing indisponibile per qualsivoglia ragione) in un fantastico gotico della Hammer, *L'uomo che ingannò la morte* (*The Man Who Could Cheat Death*, 1959) di Terence Fisher, e ancor prima aveva dato vita al Dr. Frankenstein in un film televisivo, *Tales of Frankenstein* (1958) di Curt Siodmak. Sguardo penetrante e portamento marziale, Anton Diffring è stato un magnifico



Vanda Hudson (as Magda) and Anton Diffring in a "blood-dripping" Italian "fotobusta".



Original French poster (above); Nicole (Yvonne Romain) during her performance in the notorious Schuler's Circus (right).



interprete, forse uno dei più *sinister* della storia, distinguendosi nel ruolo del crudele ufficiale nazista dagli anni '50 fino ai '70, senza per questo abiurare il genere fantastico. Inoltre, nel suo penultimo film, Diffring animò un personaggio che poteva essere un Rossiter/Schuler miracolosamente scampato alla morte e naturalmente invecchiato, il Dr. Moser dei *Predatori della notte* (*Les Prédateurs de la nuit*, 1988) di Jesus Franco. Omaggio di Franco all'attore/personaggio che precorse di un anno il suo Orlof di *Gritos en la noche*? Chi può dirlo.

Anton Diffring, nella duplice veste di attore e personaggio, domina il *Circo degli orrori*, e così la storia ruota attorno al suo temperamento malvagio, egocentrico e lussurioso. Va ribadito che proprio per questa sua connotazione, l'insieme della vicenda dipende in maniera predominante dall'elemento erotico più che dall'atmosfera poliziesca, poiché i personaggi si servono del sesso senza pensarci due volte, sebbene mirino ad obiettivi diversi; nel caso degli uomini, lo fanno per dominare, nel caso delle donne, per manipolare. Sempre in questo contesto, almeno all'inizio, la forza dell'ordine appare costituita da incapaci, come lo è di solito nelle barzellette.

La necessaria carnalità femminile che esige l'impostazione del film è fornita da una serie di attrici all'altezza della situazione. A cominciare dalla provocante Erika Remberg, fascinoso moglie di Hayers, qui nei panni della formosa prostituta-ladra Elissa, dal volto sfigurato ma dal corpo attraente, trasformata dal chirurgo in una abile equilibrista. Nata in Indonesia, questa attrice lavorò per tutti gli anni Sessanta e i primi Settanta in ogni genere di co-produzione europea (com'è il caso di *The Lickerish Quartet / Esotika erotika psikotika*, diretta da Radley Metzger nel 1972), senza però imporsi come meritava; per di più, sfortunatamente, non sarebbe ritornata al fantastique dopo questo film, fatto salvo poche eccezioni, come *Der Fluch*

der grünen Augen (1964) di Akos von Rathony. In due ruoli minori (la cavallerizza Nicole e la domatrice di leoni Melina), compaiono invece alcune interpreti familiari per l'horror del tempo: Yvonne Monlaur, presenza di primo piano di due produzioni della Hammer, *Le spose di Dracula* (*The Brides of Dracula*, 1960) di Terence Fisher e *Il terrore dei Tongs* (*The Terror of the Tongs*, 1961) di Anthony Bushell, e Yvonne Romain, che al contrario interpretò sempre ruoli secondari, come in *Corridors of*

Blood (1958) di Robert Day, nell'*Implacabile condanna* (*The Curse of the Werewolf*, 1961) di Terence Fisher e negli *Spettri del capitano Clegg* (*Captain Clegg*, 1962) di Peter Graham Scott. All'inizio della pellicola compare niente meno che Donald Pleasence, relativamente giovane e con i capelli, incosciente della sua futura gloria proprio nell'ambito del cinema horror, a seguito di un'enorme filmografia. Purtroppo, la regia di Sidney Hayers (nato a Edimburgo nel 1921) manca di personalità e di



Anton Diffring and Yvonne Romain (as Melina, the lion tamer) on the foreground.



Her meeting with Rossiter/Schuler changes Elissa's life: from battle-scarred prostitute-thief (left) to attractive circus artist (right).

forza, due qualità che avrebbe meritato il *Circo degli orrori* in quanto soggetto originale di George Baxt. Non è un mistero che il film brilli, in particolare, in coincidenza degli omicidi dei differenti personaggi femminili, specialmente in occasione della morte indimenticabile di Magda (la bionda Vanda Hudson) sulla ruota girevole, impreziosita dall'ottima fotografia di Douglas Slocombe (mirabili le sue prove in film come *Freud, passioni segrete* di Huston, *Il servo* di Losey e *Per favore non mordermi sul collo* di Polanski), che gioca tanto con i toni pastello, tipici delle copertine delle pubblicazioni popolari americane (le riviste *pulp*, ma anche certi *paperback* e le *men's magazine* tipiche degli anni '50-'60), quanto con i contrasti cromatici, con una logica preferenza per il rosso sangue. Sembra davvero che Hayers si sia concentrato nell'esaltare questi momenti di

fusione-confusione tra un erotismo masturbatorio dai toni feticisti (abbigliamento raffinato, trucco provocante, eccitante lingerie) e una repentina morte violenta. Una visione perversa dell'horror che si rivela come un altro degli importanti contributi al genere apportati da *Circus of Horrors*, una caratteristica che sarebbe diventata poi un fondamento del thrilling all'italiana. Questo aspetto, tuttavia, ha un precedente in un film inglese dell'anno prima, *Horrors of the Black Museum* (1959) di Arthur Crabtree; tra le due pellicole sono riscontrabili diverse analogie in certi tratti dei protagonisti maschili, con la differenza che il Bancroft degli *Orrori del museo nero* denota certe sfumature psicopatiche e omosessuali che niente hanno a che vedere con il tetragono Schuler del *Circo degli orrori*.

Riassumendo, il *Circo degli orrori* rappresenta

un'opera rara, limitata ma ricca di meriti storici e di risultati estetici, mai pretenziosi e sempre acutamente intuitivi, oggi più sorprendenti di allora.

Forse la sorpresa più grande del *Circo degli orrori* risiede nel fatto che un film dominato dalla morbosità includa, all'inizio, un momento di altissima poesia; ciò si verifica quando la piccola Nicole, dopo essere stata operata con successo dalla sua orrenda deformazione facciale da Rossiter, saltando per la felicità, dice a tutti gli animali del circo: «Sono bella! Sono bella!». (CA)

England, 1947. Dr. Rossiter, a plastic surgeon wanted by the police for having performed an illegal operation, suffers a terrifying car accident while he is in the process of running away from the cops. His face disfigured, he is forced to undergo an operation, courtesy of his assistant, Martin, with the cooperation of his sister, Angela. The threesome find a safe haven in France, where they continue to experiment with plastic surgery. Under the bogus name of Bernard Schuler, Rossiter manages to take possession of a circus on the verge of bankruptcy, with the intent of hiring disfigured prostitutes/thieves, on whom to perform his plastic surgery wizardries, in order to give them a new identity, thus turning them into circus attractions. In the course of ten years, Schuler turns his circus into one of Europe's most successful itinerant shows. His sensuous female wards become all his lovers, however, inevitably, jealousy breaks out among them. In order to avoid blackmails or denunciations, Rossiter has the bright idea of eliminating the "unwanted ones" with a healthy dose of strange, providential accidents, which take place during the shows, courtesy of his partners in crime Martin and Angela. When the circus comes to England, Scotland Yard is already on alert...



In a French bistro, the wily Rossiter observes with interest Elissa with a client of hers.



Macho-dandy Rossiter/Schuler's mad love: a love date with the luscious Melina (left) and the latter as a lion tamer (right).

Hammer Film, established in 1947 by the Spanish emigrant Enrique Carreras. Following this revival, other producers jumped on the fantasy cinema bandwagon, although with different approaches. In this context, the partnership of two movie moguls, Monty Berman and Robert S. Baker, who would often perform several tasks (direction, photography, screenwriting), proposing a very personal variant of the "patented Hammer style", opting for realism, including the dirtiest aspects in all of their variants, from the erotic to the socially relevant ones, became very successful; as a matter of fact, Berman and Baker would often choose to draw their inspiration from real life and facts, morbid cases like those of Jack the Ripper and the Hell Fire Clubs.

Obviously, during this very prolific period for the genre, in addition to the recognizable Hammer products, England witnessed the birth of several less easily classifiable movies. Among these, one of the most unusual is undoubtedly *Circus of Horrors*.

The most evident peculiarity of this movie, yet no less important and worthy of mentioning, is the fact that it doesn't fully belong in the fantastic genre, since all that which it portrays is rationally plausible. As a matter of fact, it is also difficult to place this work in any other definite genre, not even in the psycho horror, which during that selfsame period was in the process of being defined by such genial examples as *Psycho* (1960), by Alfred Hitchcock, in the United States and *Peeping Tom* (1960), by Michael Powell, (again!) in England, without forgetting the numerous predecessors; particularly certain films by John Brahm (first among them *The Lodger*, 1944) and the original *M* (1931), by Fritz Lang.

Circus of Horrors doesn't feature any supernatural or psychopathologic element whatsoever. That's the matter, then? What we are dealing with, here, is a rare mix of mystery story and grand guignol, with a touch of *feuilleton* and pulp, featuring a not quite coherent plot which starts in England, continues in France, reaches Germany only to wind up, once again, in the United Kingdom, practically a wild ride on a

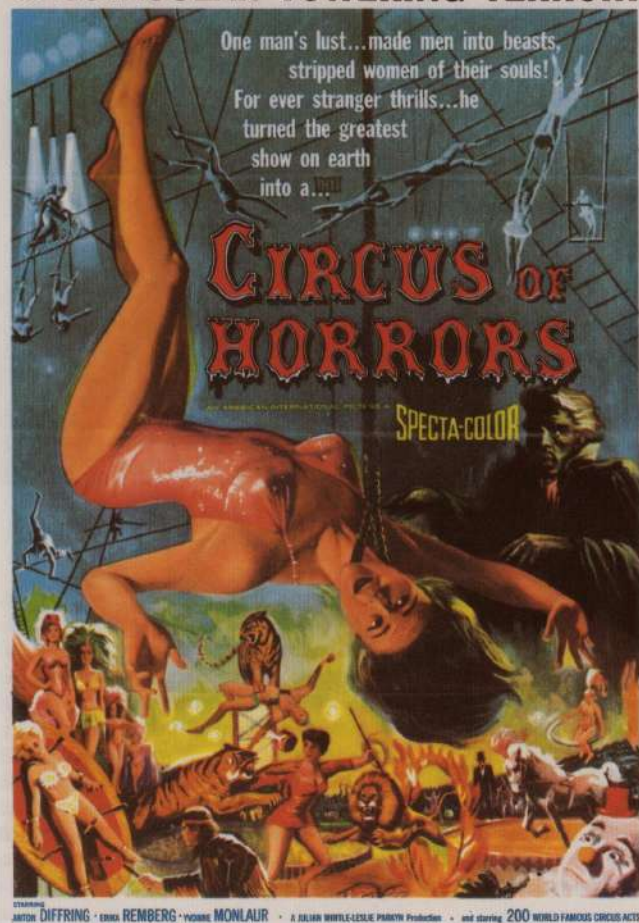
circus caravan which belongs to a plastic surgeon who has changed his identity, a haven of sorts for many people wanted by the law. As a matter of fact, the figure of the surgeon represents a particularly surprising character. So much so that the latter can be considered the metaphor itself of the peculiarities of *Circus of Horrors* in the field of horror movies, in that, and I repeat myself, Rossiter is devoid of any science fiction element and operates according to a cold determination, thoroughly opposed to that of the typical mentally diseased scientists. He is neither a mad doctor nor a serial killer. However he possesses the hypnotic and brilliant peculiarity which characterizes the "bigger than life" villains of fantasy movies. He looks a bit like H. G. Wells' Dr. Moreau, as immortalized by Charles Laughton — in the

version titled *Island of Lost Souls* (1932), directed by Erle C. Kenton — for his great ability and the arrogant complacency in altering the various bodies he lays his hands on, maybe paying homage to Tod Browning's macabre show. However, this character remains a really original creation: he is haughty and self-sufficient; he doesn't trust anybody, nor does he believe in the law; when he has to kill, he always does that through the medium of a third party (an animal or a person!); he tolerates no scars on his face; his complex mentality includes the rigour of a wise man, the meanness of a criminal and the megalomania of a show business manager. In addition to that, and above all else, Rossiter/Schuler is gifted with a powerful sexual instinct, which becomes more active when our (anti)hero is in the presence of

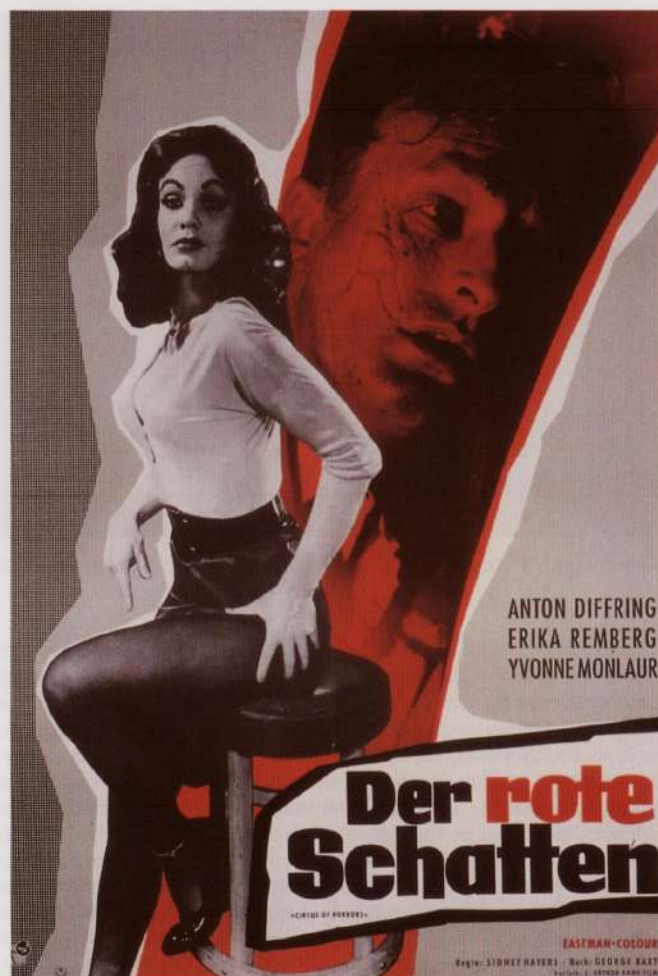


Dr. Rossiter with his assistants Martin and Angela operates on Elissa's disfigured face.

SPECTACULAR TOWERING TERROR!



Original American poster.



Original German poster for *Circus of Horrors*.

women characterized by a particularly sensual femininity, carried into effect through a plethora of vicious purposes utterly devoid of motivations, in a type of desire for pleasure coming directly from a purely virile nature. All these elements combine to create a character never before encountered, a macho-dandy who, at the same time, is also a scientist, a criminal and a business-man, whose moral sense begins and ends with his own economic-sexual well-being and whose actions are constantly under his own direct control. This singular figure, which sums up in itself something Sadeian and satanic in an admirable harmony, is the brainchild of the American screenwriter George Baxt (born in Brooklyn in 1923), later also appreciated as an author of unusual mystery novels. Among these *A Queer Kind of Death* (1966), the first chapter of the bizarre trilogy featuring the black homosexual detective Pharaoh Love. His talent as a screenwriter also enriched other horror movies of that era, especially the wonderful and diabolical *The City of the Dead / Horror Hotel* (1961), by John Moxey, and *Night of the Eagle / Burn, Witch, Burn* (1962), by the same director of *Circus of Horrors*, Sidney Hayers. In addition to that, Baxt was also the author of the definitive draft of the screenplay of a veritable gem of fantastique, *The Abominable Dr. Phibes* (1971), by Robert Fuest.

We'd also like to point out the merits of the

actor who portrays the amoral surgeon, the German Anton Diffing, who, the previous year, had played the role of another scientist (probably in place of Peter Cushing, who was unavailable, nobody knows why) in a gothic-fantastique Hammer production, *The Man Who Could Cheat Death* (1959), by Terence Fisher, and, even before that, he had given life to Dr. Frankenstein in a TV movie, *Tales of Frankenstein* (1958), by Curt Siodmak. Characterized by a piercing stare and a martial bearing, Anton Diffing was a wonderful interpreter, maybe one of the most sinister ever, distinguishing himself in the role of the cruel nazi officer from the '50s to the '70s, without, for this reason, disowning the fantasy genre. In addition to that, in his penultimate movie, Diffing gave life to a character that might have been Rossiter/Schuler himself, miraculously escaped from a seemingly certain death and, naturally, grown old: Dr. Moser, as featured in *Faceless (Les Prédateurs de la Nuit)*, 1988, by Jesus Franco. Was Franco paying homage to the actor who predated his *Awful Dr. Orlof* of a full year? Nobody knows, for sure.

Anton Diffing, in his double guise as an actor and a character, dominates *Circus of Horrors*, so the movie's story is centered around his evil, selfish and lustful temper. We must again point out that, due to this connotation, the plot in its whole depends essentially more on the erotic

element than on the mystery novel-like atmosphere, since the characters use sex with an extreme ease, although their aims differ in most cases; the men do that to dominate, the women do that to manipulate. Always in this context, at least in the beginning, the representatives of the police look essentially like a bunch of inept figures, a much too campy rendition!

The necessary female sensuality, a key element to the film's final success, is provided by a group of actresses always up to their task. Starting with the alluring Erika Remberg, Sidney Hayers' charming wife, here in the guise of the buxomy prostitute-thief Elissa, characterized by a disfigured face coupled with an (ironically!) attractive body, transformed by the wily surgeon into a skilled high-wire performer. Born in Indonesia, this actress worked, during the '60s and early '70s, in every type of European co-production (see Radley Metzger's *The Lickerish Quartet / Esotika Erotika Psicotika*, 1972), without, unfortunately, acquiring the fame she thoroughly deserved; what's more, she was never to return to fantastique after this film, with the possible exception of such movies as *Der Fluch der grünen Augen* (1964), by Akos von Rathony. In a couple of minor roles (Nicole, an equestrienne, and Melina, a lion tamer), we can admire two familiar interpreters of many horrors of that era: Yvonne Monlaur, famous for her leading



Harrison Marks' model Vanda Hudson (left) and Yvonne Romain, a French actress born in London (above), in two publicity photos.

roles in two Hammer productions, *The Brides of Dracula* (1960), by Terence Fisher, and *The Terror of the Tongs* (1961), by Anthony Bushell; and Yvonne Romain, who, on the contrary, was always featured in minor roles, gracing such features as *Corridors of Blood* (1958), by Robert Day, *The Curse of the Werewolf* (1961), by Terence Fisher, and *Captain Clegg* (1962), by Peter Graham Scott. In the movie's opening sequences we can also admire the great Donald Pleasence himself, here relatively young and still sporting most of his hair, unaware of his future glories in the field of horror cinema, as the result of an enormous filmography.

Unfortunately, Sidney Hayers' direction is thoroughly lacking in strength and personality, two qualities which would have certainly given justice to George Baxt's beautiful screenplay. It's no mystery that the film excels, particularly, in the department of the homicides, especially those suffered by the various female characters, namely, the unforgettable one documenting the death of Magda (the blonde Vanda Hudson) on the spinning wheel, made more effective by the excellent photography of Douglas Slocombe (the man who successfully photographed such movies as *Freud* by Huston, *The Servant* by Losey and *The Fearless Vampire Killers* by Polanski), who plays with the pastel colors, typical of the covers of America's popular publications (the pulp and men's magazines, yet also certain paperbacks produced during the '50s and the '60s), as well

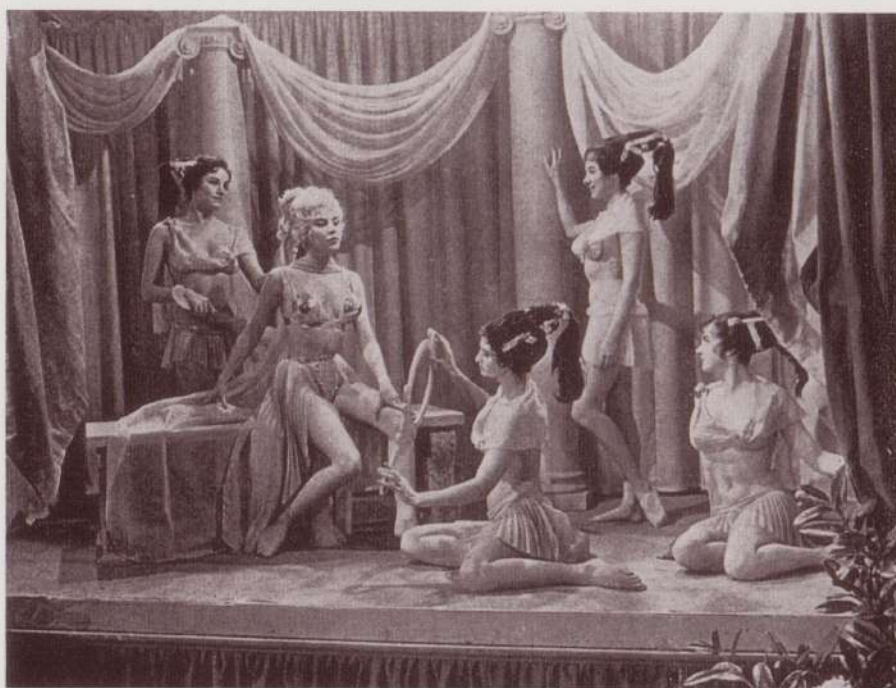
as the level of brightness of the chromatisms, with a logical preference for the deep red. Hayers gives the impression of having limited himself to the exaltation of these moments of fusion/confusion between a masturbatory type of eroticism sporting several fetishistic overtones (refined dresses, provocative make-up, tantalizing lingerie) and an unexpected, violent death. A perverted vision of horror which is revealed, yet again, as one of the most important contributions brought to the genre by *Circus of Horrors*, a peculiarity which will become one of the foundations of Italian thrillers. This aspect, however, has an important forerunner in an English film produced a year before, *Horrors of the Black Museum* (1959), by Arthur Crabtree; there are several analogies between these two movies, starting with certain typical traits of the male leading characters, with the difference that the Bancroft of *Horrors of the Black Museum* shows certain psychopathic and homosexual overtones which have nothing in common with the Schuler of *Circus of Horrors*.

To sum up all we have stated so far, despite its flaws, *Circus of Horrors* represents a rare accomplishment, full of historical merits and aesthetical triumphs, never self-indulgent and always sharply insightful, more surprising today than they were at the time of the film's first release.

Maybe, the biggest surprise of *Circus of Horrors* lies in the fact that a movie dominated by morbidity is ultimately capable of featuring,

in one of its first scenes, a moment of extremely high lyricism; that which takes place when the little Nicole, after having been successfully operated by Rossiter, in order to remove her horrible facial disfigurement, jumping with joy, utters in front of the circus' animals: «I'm beautiful! I'm beautiful!» (CA)

Angleterre, 1947. Le docteur Rossiter, un chirurgien plastique, recherché par la police pour une intervention illégale, subit un terrible accident d'automobile pendant qu'il est en train de fuir les policiers. Maintenant défiguré, il est opéré par son assistant, Martin, avec la collaboration de sa sœur, Angela. Les trois complices se réfugient en France où il continuent à expérimenter la chirurgie esthétique. Sous le faux nom de Bernard Schuler, Rossiter réussit à s'emparer d'un cirque qui est en train de faire faillite, dans l'intention d'engager des jeunes prostituées/délinquantes défigurées pour les opérer, leur donnant ainsi une nouvelle identité pour en faire des attractions du cirque. Pendant dix ans, grâce à la direction de Schuler, le cirque devient l'une des plus grandes attractions ambulantes d'Europe, avec beaucoup de succès. Les sensuelles filles deviennent toutes ses amantes, mais, inévitablement, de la jalousie "éclate" entre elles. Pour éviter des chantages et des dénonciations, Rossiter prend des mesures tout à fait drastiques pour éliminer les "indésirées", grâce à des accidents providen-



Kitsch eroticism in the Temple of Beauty, one of the main attractions of Schuler's Circus.



Statuesque Yvonne Romain in the Temple.

tiels et tout à fait étranges qui ont lieu pendant les spectacles, avec la complicité de ses *partners in crime* Martin et Angela. Quand le cirque arrive en Angleterre, Scotland-Yard est déjà en alerte...

A la fin des années cinquante, le genre gothique vécut un moment de grand éclat en Angleterre, grâce à une maison de production de Londres, la Hammer Film, fondée en 1947 par l'émigrant espagnol Enrique Carreras. A la suite de

ce revival, plusieurs autres productions affrontèrent le cinéma fantastique, bien qu'avec des approches différentes. Dans ce milieu, s'imposa le couple de producteurs formé par Monty Berman et Robert S. Baker, qui souvent menait plusieurs tâches (mise en scène, photographie, adaptation à l'écran) et qui proposait une variante très personnelle du style Hammer, en optant pour le réalisme, y compris l'aspect le plus sordide dans toutes ses variantes, de celles érotiques à celles sociales; c'est pour ça donc

que Berman et Baker aimaient mieux s'inspirer à de morbides cas véridiques, comme ceux de Jack l'éventreur et des Hell Fire Clubs.

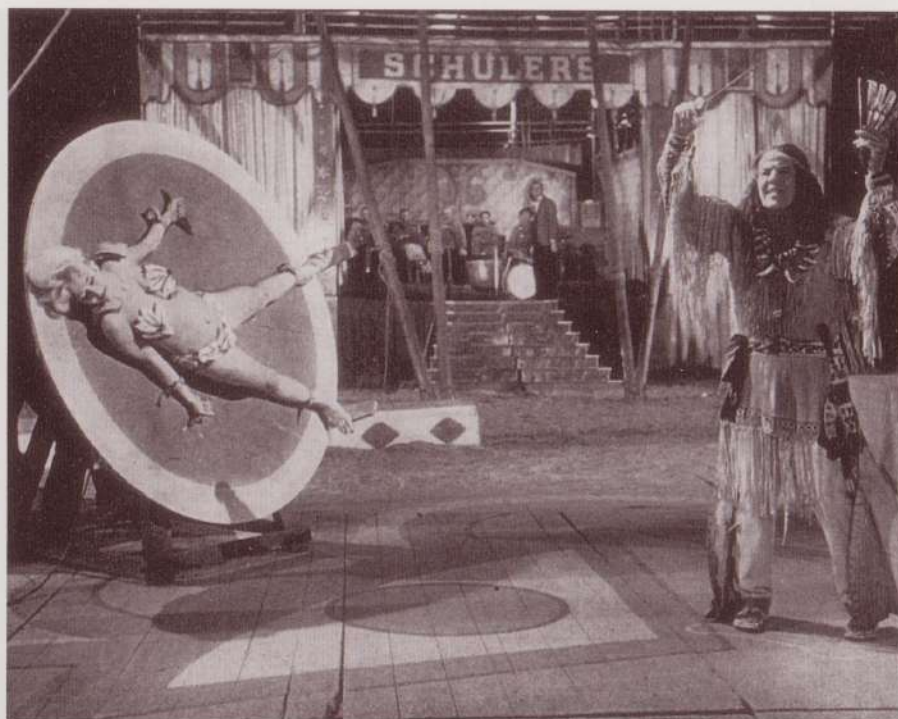
Naturellement, pendant ce ferment du genre, outre aux reconnaissables propositions de la Hammer Film, des œuvres moins classables furent également produites en Angleterre, parmi lesquelles l'une des plus insolites est sans doute *Le Cirque des horreurs* (*Circus of Horrors*).

La caractéristique la plus évidente de ce film, mais pas du tout la moins importante et digne d'être mentionnée, est son appartenance, peu rigoureuse, au cinéma fantastique, car tout ce qu'il représente est rationnellement plausible. On peut bien dire que cette œuvre est très difficile à placer dans un genre particulier, pas même dans le psycho horror qui, à ce moment là, était en train d'être défini par les géniaux *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, aux Etats Unis et *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell, aussi en Angleterre, sans oublier les nombreux prédécesseurs; particulièrement certains films de John Brahm (premier d'entre eux *The Lodger*, 1944) et l'original *M* (1933) de Fritz Lang.

Le Cirque des horreurs ne présente aucun élément surnaturel ou psychopathique. Et alors? Nous nous trouvons en effet en face d'un rare mélange de roman policier et de grand guignol, avec une fine couche de feuilleton et de *pulp*, dont le canevas, pas trop cohérent, part de l'Angleterre, continue en France, descend en Allemagne et revient à son point d'origine, littéralement à bord de la roulotte du cirque d'un chirurgien plastique qui a changé son identité, sur lequel sont montés beaucoup de personnes persécutées par la loi. C'est bien lui, le chirurgien, l'homme qui représente l'un des personnages les plus particuliers et surprenants. Si bien qu'il pourrait être élu à métaphore de la particularité du *Cirque des horreurs* dans la catégorie des films de terreur, c'est à dire que,



Another erotic kitsch "tableau vivant": Adam and Eve in the Garden of Eden.



French press ad (left); the Indian knife-thrower sets out to perform his number with the aid of his assistant, Magda, destined to meet her fate in a shocking way during the act (above). "Circus of Horrors' tawdry virtues are such that it's possible to make too big a case for the film. In this, it's not unlike the pulp potboilers of such writer as Cornell Woolrich and Jim Thompson." (Richard Valley, "Circus of Horrors", *Scarlet Street* no. 6, spring 1992).

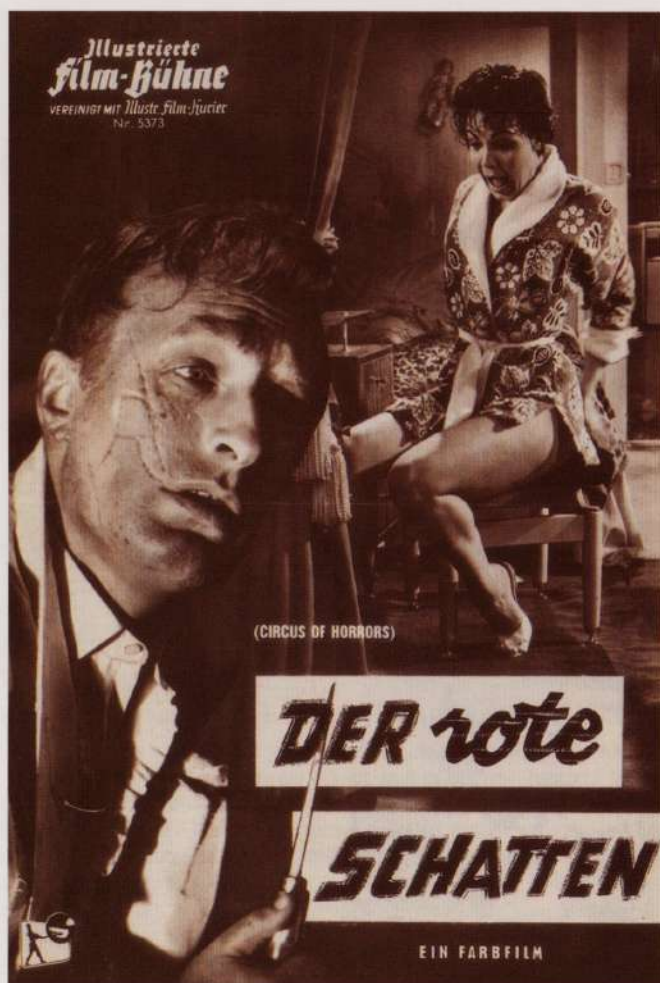
et je dois me répéter ici, Rossiter ne présente aucun élément de science-fiction et ouvre selon une froide détermination opposée au dérangement mental. Il n'a rien du *mad doctor*, ni du *serial killer*. Toutefois, il incarne toute cette particularité hypnotique et éclatante que caractérisait les méchants *bigger than life* du cinéma fantastique. Il ressemble un petit peu au Docteur Moreau, crée par H.G. Wells et rendu immortel par Charles Laughton — dans la version qui s'intitule *L'Île du Docteur Moreau* (*Island of Lost Souls*, 1932), dirigée par Erle C. Kenton —, pour sa grande habileté et son orgueilleuse complaisance dans la modification des corps, et il renvoie vaguement au monde du cirque macabre de Tod Browning. De toute façon, ce personnage reste une création véritablement originale: il est hautain et autonome; il se méfie de tout le monde, il ne croit pas à la loi; quand il doit tuer, il le fait toujours par l'entremise d'un animal ou d'une personne; il ne tolère aucune balafre sur son visage; sa complexe mentalité réunit la rigueur du sage, la mesquinerie du criminel et la mégalomanie de l'entrepreneur du *show business*. De plus, et surtout, Rossiter/Schuler est doté d'un puissant instinct sexuel, qui se réveille à la présence de femmes à la féminité charnelle, en se concrétisant dans de vicieuses résolutions privées de motifs, dans un désir de satisfaction qui découle directement d'une source purement virile. Tout cela concourt à faire en sorte que le *Cirque des horreurs* ait comme protagoniste un personnage qu'on n'avait jamais vu auparavant, un macho-dandy qui est en même temps un savant, un criminel et un brasseur d'affaires, dont le sens moral commence et finit avec son

bien-être économique/sexuel et dont les actions sont constamment sous son direct contrôle. La création de cette figure singulière, qui résume en elle-même quelque chose de sadien et de

satanique dans une admirable harmonie, se doit au scénariste américain George Baxt (né à Brooklyn en 1923), plus tard célébré aussi comme auteur de singuliers romans policiers.



"Theatre du Grand Guignol" or circus of horrors? This frame was cut in the English edition.



Two German pressbook covers for *Circus of Horrors*.

Parmi lesquels *A Queer Kind of Death* (1961), le premier roman de la bizarre trilogie ayant comme protagoniste le détective noir homosexuel Pharaoh Love. Son talent de scénariste se révéla également avec d'autres pellicules d'épouvante de la même époque, surtout avec les merveilleuses et diaboliques *The City of the Dead / Horror Hotel* (1961), par John Moxey, et *Night of the Eagle / Burn, Witch, Burn* (1962) par le même metteur en scène du *Cirque des horreurs*, Sidney Hayers. De plus, Baxt fut l'auteur, dans sa rédaction définitive, de l'adaptation à l'écran d'un véritable bijou du fantastique, c'est à dire l'*Abominable Dr. Phibes* (1971), par Robert Fuest.

Cela vaut bien la peine de souligner les mérites de l'acteur qui interprète l'immoral chirurgien, l'allemand Anton Diffring, qui, à peine l'année précédente, avait incarné un autre savant (probablement à la place de Peter Cushing, qui s'était rendu indisponible, on ne sait pas bien pour quelle raison) dans un fantastique gothique de la Hammer Film, *The Man Who Could Cheat Death* (1959), par Terence Fisher, et avant cela il avait incarné le Docteur Frankenstein dans un film pour la télé, *Tales of Frankenstein* (1958), par Curt Siodmak. Doté d'un regard pénétrant et un port martial, Anton Diffring a été un interprète magnifique, peut être l'un des plus *sinister* dans l'histoire du cinéma, en se distinguant dans le rôle du cruel

officier nazi dès années cinquante aux années soixante-dix, sans, pour cette raison, abjurer le genre fantastique. De plus, dans son avant-dernier film, Diffring anima un personnage que pouvait être un Rossiter/Schuler miraculeusement échappé à la mort, c'est-à-dire *Les Prédateurs de la nuit* (1988), par Jesus Franco. Est-ce qu'il s'agit d'un hommage que Franco a voulu faire à l'acteur/personnage que devança d'une année son Orlof de *Gritos en la noche*? Qui peut le dire?

Anton Diffring, sous le double aspect d'acteur et de personnage, domine *Le Cirque des horreurs*, et ainsi l'histoire se déroule autour de son tempérament méchant égocentrique et luxurieux. Il faut répéter que c'est bien à cause de ces traits caractéristiques que l'ensemble de l'histoire dépend d'une manière prédominante plus de l'élément érotique que de l'atmosphère policière, car les personnages se servent du sexe sans y penser deux fois, bien qu'il visent à des objectifs différents; dans le cas des femmes, elles le font pour manipuler, dans le cas des hommes, ils le font pour dominer. Toujours dans ce contexte-là, au moins au début, la police semble être composée par des incapables, comme elle l'est souvent dans les bon mots.

La nécessaire sensualité charnelle féminine qui est fondamentale pour la réussite du film est fournie par une série d'actrices qui donnent toujours, chacune à leur façon, une interpréta-

tion convaincante. A partir de la provocante Erika Remberg, charmante femme de Hayers, qui, dans le rôle de la prostituée/voleuse, au visage défiguré mais au corps séduisant, qui a été transformé en habile équilibriste par le chirurgien. Née en Indonésie, cette actrice travailla pendant les années soixante et la première partie des années soixante-dix dans toutes les genres de co-productions européennes (par exemple, *The Lickerish Quartet* de Radley Metzger, 1972), sans tout à fait s'imposer comme elle le méritait bien; de plus, malheureusement, après ce film, elle ne serait plus revenue au fantastique, sauf peu d'exceptions, comme *Der Fluch der grünen Augen* (1964), par Akos von Rathony. Dans deux rôles mineurs (la cavalière Nicole et la dompteuse de lions Melina), font leur apparition quelques-unes des interprètes les plus familières chez les fans de la terreur de l'époque: Yvonne Monlaur, une présence de premier étage de deux productions de la Hammer, *Les Maîtresses de Dracula* (*The Brides of Dracula*, 1960), par Terence Fisher, et *L'Empreinte du Dragon Rouge* (*The Terror of the Tongs*, 1961), par Antony Bushell, et Yvonne Romain qui, au contraire, interpréta toujours des rôles effacés, comme dans *Corridors of Blood* (1958), par Robert Day, dans *La Nuit du loup-garou* (*The Curse of the Werewolf*, 1961), par Terence Fisher, et dans *Le Fascinant Capitaine Clegg* (*Captain Clegg*,



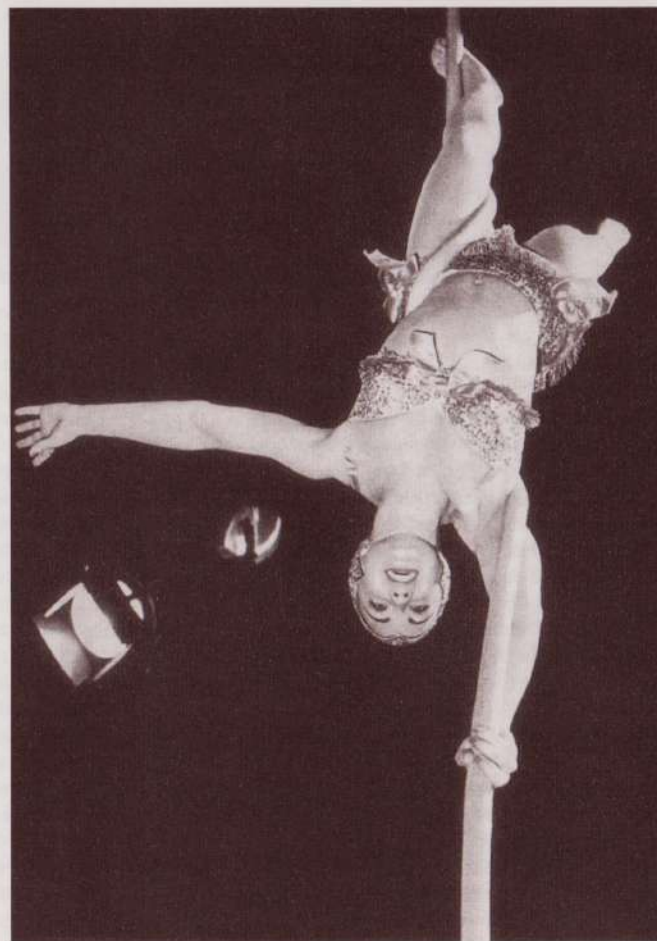
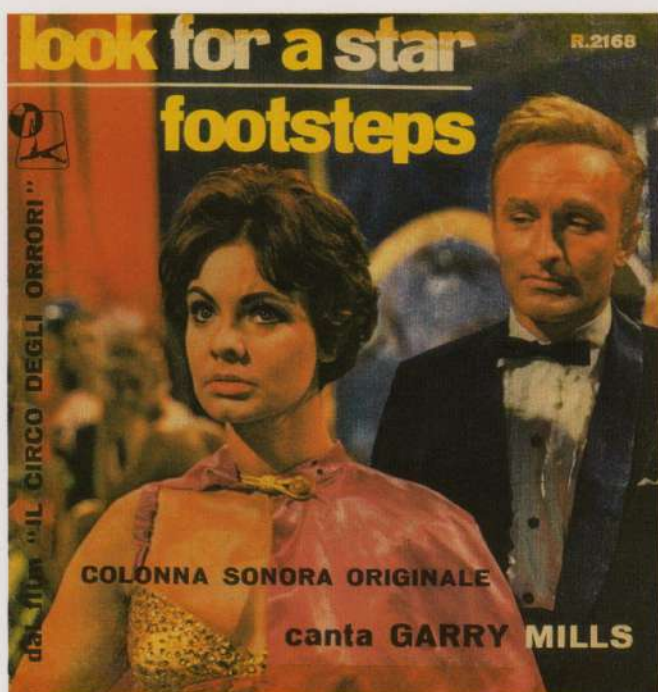
Center double-spread page from a German pressbook featuring several scenes from the movie.

1962), par Peter Graham Scott. Au début de la pellicule on peut voir, pas moins que, Donald Pleasence, relativement jeune, et avec presque tous ses cheveux, ignare de sa future gloire dans le monde du cinéma d'horreur, à la suite d'une filmographie démesurée. Malheureusement, la mise en scène de Sidney Hayers manque de personnalité et de force, deux qualités que le *Cirque des horreurs* aurait bien mérité car le sujet original avait été écrit par George Bax. Ce n'est pas un mystère si le film brille particulièrement lorsqu'on décrit les homicides des différents personnages féminins, particulièrement à l'occasion de la mort inoubliable de Magda (la blonde Vanda Hudson) sur la roue tournante, enrichie par la photographie de Douglas Slocombe (admirables ses épreuves dans des films comme *Freud* de Huston, *The Servant* de Losey et *Le Bal du vampire* de Polanski), qui joue autant avec les tons couleur pastel, typiques des couvertures des publications populaires américaines (les revues *pulp*, mais aussi certains *paperbacks* ainsi que les *men's magazines* typiques des années 50-60), qu'avec les contrastes chromatiques, avec une logique préférence pour le rouge sang. Il semble vraiment que Hayers se soit concentré dans l'exaltation de ces moments de fusion-confusion entre un érotisme masturbatoire aux

tons fétichistes (habillement raffiné, maquillage provocant, excitante lingerie) et une violente mort subite. Une vision perverse de l'épouvante qui se révèle comme l'une des autres importantes contributions au genre apportées par *Le Cirque des horreurs*, un caractère qui deviendra ensuite l'une des bases du thriller italien. Cet aspect, toutefois, a un antécédent représenté par un film anglais réalisé l'année précédente, *Crimes au musée noir* (*Horrors of the Black Museum*, 1959), par Arthur Crabtree; entre les deux pellicules, on peut rencontrer plusieurs analogies dans certains traits des protagonistes masculins, avec la différence que le Bancroft du musée noir dénote certains nuances psychopathiques et homosexuelles qui n'ont rien à faire avec le Schuler du *Cirque des horreurs*. En résumant, *Le Cirque des horreurs* représente une œuvre rare, limitée mais riche de mérites historiques et de résultats esthétiques, jamais prétentieux et toujours intuitifs avec finesse, aujourd'hui plus surprenants qu'ils l'étaient hier. Peut être que la surprise la plus grande du *Cirque des horreurs* se trouve dans le fait qu'un film dominé par la morbidité puisse inclure, au début, un moment de très haute poésie: ça se réalise quand la petite Nicole, après avoir été

opérée par le docteur Rossiter, avec beaucoup de succès, pour éliminer l'horrible déformation de son visage, en sautant de joie dit à tous les animaux du cirque: «Je suis belle! Je suis belle!». (CA)

Circus of Horrors (BRI 1960)
(Il circo degli orrori / Le Cirque des horreurs / Der rote Schatten)
D: Sidney Hayers; P: Anglo-Amalgamated (Nat Cohen, Stuart Levy); S/SC: George Bax; PH: Douglas Slocombe; M: Franz Reizenstein, Muir Mathieson; C: Anton Diffring (Dr. Rossiter/Schuler), Erika Remberg (Elisa Caro), Yvonne Monlaur (Nicole), Donald Pleasence (Vanet), Jane Hylton (Angela Webb), Conrad Phillips (Inspector Ames), Kenneth Griffith (Martin Webb), Vanda Hudson (Magda), Yvonne Romain (Melina), Colette Wilde (Evelyn Morley), Jack Gwillim (Inspector Andrews), John Merivale (Edward Finsbury), Carla Challoner (Nicole as a child), Peter Swanwick (Inspector Knopf), William Mervyn (Dr. Morley); COL (Eastmancolor); 91 min. / 88 min.
Notes: Make-up by Trevor Crole-Rees. Partially filmed at the Billy Smart Circus. The song *Look for a Star* is written by Mark Anthony and sung by Garry Mills.



The record cover featuring the *Circus of Horrors'* hit songs depicting Erika Remberg and Anton Diffring (top left) and a sequence presenting Elissa Caro's high-rope performance (top right and above). Elissa was played by Indonesia-born actress Erika Remberg, director Sidney Hayers' wife. Remberg remembers: «Well, I had to learn this act on the rope. I practiced three or four weeks, so they could do the close shots and the half close shots. And then I had this scene with the python that I dreaded very much. I ended up becoming very great friends with the python; I almost wanted to buy it! Except my husband said, «If you bring that python home, we divorce!» (from *Scarlet Street* no. 13, 1992). Opposite: Comic page publicizing the movie in the United States. The art is by Alex Toth, comic book Master and cult strips extraordinaire (including Walt Disney's *Zorro* and *Bravo for Adventure*).



1947... DR. ROSSITER, A NOTED PLASTIC SURGEON, DOES FORBIDDEN SURGERY ON THE FACE OF EVELYN MORLEY WHO AWAKENS TO SEE...



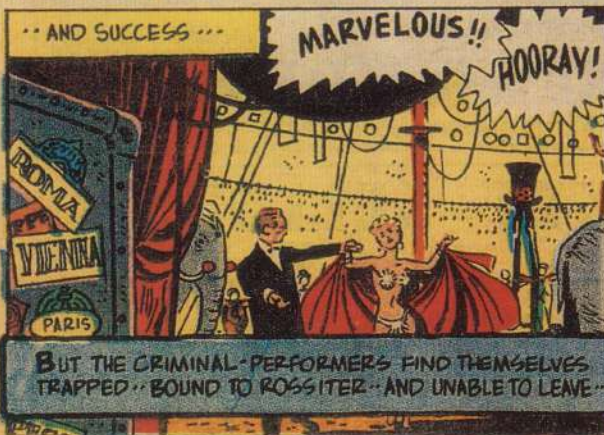
FLEEING THE POLICE, DR. ROSSITER'S CAR JUMPS A BARRIER, AND AFLAME, CRASHES INTO A RAVINE...



WITH A NEW FACE AND IDENTITY, HE AND HIS AIDES FLEE ACROSS TO FRANCE, FINDING REFUGE IN A RUN-DOWN CIRCUS! OPERATING ON THE OWNER'S DAUGHTER, HE FORCES HIM TO ASSIGN HIM AS HIS PARTNER, AND THEN DOES HIM IN...



NOW SOLE OWNER OF THE CIRCUS, ROSSITER STOCKS IT WITH WANTED CRIMINALS WHOSE SCARRED FACES HE REBUILDS! TOURING HIS "TEMPLE OF BEAUTY" FOR TEN YEARS RESULTS IN GROWTH...



TURNED ON BY ALL, FOR THE YEARS OF ABUSE AT HIS HANDS, ROSSITER FLEES THE OVERTAKING REALITIES OF HIS "CIRCUS OF HORRORS".

SEE THE CHILLING DRAMA OF THIS MAD SURGEON SLASHING OUT AT THE OGRES OF HIS PAST NOW LOOMING UP BEFORE HIM TO METE OUT HIS FATE!!

PRODUCED BY SPONSORED COMICS INC. 9424 DAYTON WAY, BEVERLY HILLS, CALIF.



Above: The psychopathic photographer Mark Lewis (Carl Boehm) and the glamorous model Milly (Pamela Green) in a Parisian set designed and painted by Green herself. **Opposite:** Mark Lewis and his camera, his fetishistic deadly weapon (top); Helen (Anna Massey) threatened by a camera tripod (bottom). «There is no streak of humour running through *Peeping Tom* as there is in *Psycho*. It is really unrelenting and not an easy film to watch. All the same, it is the film I wanted to make.» (Michael Powell, producer and director of *Peeping Tom*). Powell's masterpiece influenced the work of such directors as Martin Scorsese and Brian De Palma, two big fans of this disquieting and fascinating movie.



A Correct Erotic Approach to *Peeping Tom*

«Au plus léger mouvement, nos cœurs rompus s'ouvriraient au vide où nous perdait l'infinité de nos reflets.»

Georges Bataille, *Madame Edwarda*

Non dimenticherò mai la faccia che fecero, più di un quarto di secolo fa, numerosi critici britannici quando, di fronte a loro, ebbi l'impudenza di parlare dell'*Occhio che uccide* (*Peeping Tom*) come di un film dell'orrore assimilabile al fantastique. Il "mostro fisico" del cinema horror tradizionale era lì semplicemente rimpiazzato da un "mostro psicologico", assai più pauroso (o affascinante, vale a dire la stessa cosa) poiché, al contrario di vampiri e licanthropi, era perfettamente "realistico", dunque credibile (1).

Senza nemmeno ascoltare queste mie spiegazioni, protestarono vivamente.

«*Peeping Tom* non è né un film dell'orrore, né un film del terrore, né un film del genere fantastico!», affermarono, indignati.

«E allora cos'è?».

«Un film pornografico!», sentenziarono, dall'alto del loro virtuoso disprezzo.

La mia prima reazione fu di trovare comica una simile affermazione, e come tale ne presi atto. D'altronde, ripensandoci bene, i miei pudibondi interlocutori non avevano affatto torto. Effettivamente, *Peeping Tom* può sembrare, a prima vista, più un film erotico (e, parallelamente, un film sulla sessualità) che un film propriamente fantastique (o, se preferite, "fantastique" tra virgolette). Se il capolavoro di Michael Powell sollevò, all'uscita nelle sale di Londra, un'ondata di protesta, qualche critico isolato seppe già allora cogliere la verità. Nel n. 316 (vol. 16) del venerabile *Monthly Film Bulletin* (maggio 1960), un certo D.R. salutò *Peeping Tom* come «un film indiscutibilmente sadiano», nel quale scovava impliciti riferimenti alle 120 giornate di Sodoma, in particolare alla quarantesima delle 150 "passioni omicide" descrit-

te nella quarta parte del romanzo: «Amava vedere nudo il collo di una ragazza, stringerlo, tormentarlo un po': infine le conficca una spilla nella nuca, in una zona ben precisa, e la ragazza muore all'istante».

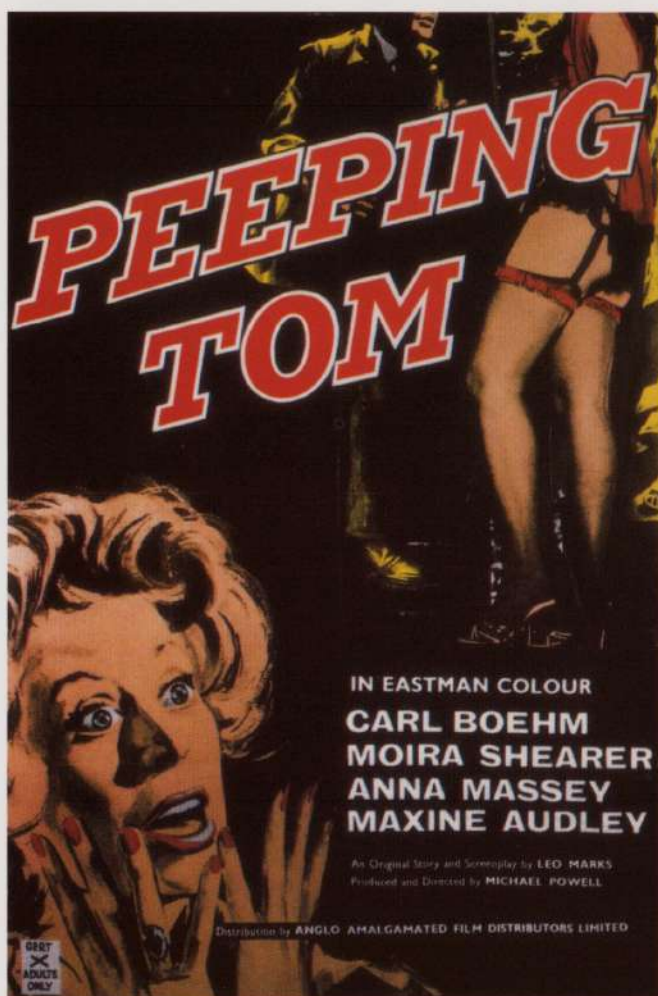
Sul numero 8 di *Midi-Minuit Fantastique* (gennaio 1964) si potevano leggere istruttivi estrat-



ti dagli articoli, per la maggior parte biliosamente fustigatori, che accolsero il film alla "prima" parigina (il 22 settembre 1960, in un'unica sala). Non resistiamo al piacere di aggiungere, a questo stupidario, la prosa cristiana di Jacques Siclier su *Télérama* (n. 559 del 2 ottobre 1960): «Abietto! [...] Il pretesto scientifico non ingannerà nessuno. Questo film aberrante, realizzato benissimo, riunisce le situazioni più torbide e più sadiche [...] Ci si chiede chi, in tutto questo, abbia il cervello più malato, tra il personaggio, lo sceneggiatore e il regista». L'Ufficio cattolico del cinema, del resto, qualificava il film come uno «spettacolo malsano e pericoloso sul piano dell'igiene mentale».

E' un fatto innegabile che *Peeping Tom* sia un film sommamente malsano e, per usare il vocabolario di Siclier, aberrante nel suo compiacimento (nella misura in cui descrive precisamente un'aberrazione erotica). La storia si conosce (2): Mark Lewis, assistente operatore in uno studio cinematografico, arrotonda lo stipendio fotografando ragazze seminude e consacra il suo tempo libero dedicandosi, da amatore, ai film in 16mm. Ha allestito in casa un laboratorio per sviluppare lui stesso la pellicola, in quanto il suo immutabile soggetto d'ispirazione esige la massima discrezione: filma esclusivamente l'agonia delle ragazze che assassina con una gamba del treppiede della sua cinepresa, astutamente modificato in guisa di un bastone-spada. Raffinatezza suprema, la cinepresa è fornita di uno specchio distortore, nel quale le vittime assistono, in anteprima, alla propria morte (o, più precisamente, alla sua caricatura grottescamente deformata).

Su questo postulato, Powell e il suo sceneggiatore, Leo Marks (la cui paronimia con l'eroe costituisce uno degli innumerevoli *private jokes* del film), hanno elaborato un intrigo il cui rigore e la cui fastosità stupiscono ad ogni nuova visione. Non c'è una sola inquadratura di *Peeping Tom*, non un dettaglio dell'immagine,



Original British poster (left) and Italian pressbook cover (above) for *Peeping Tom*. Filmed in 1959, this movie was released in 1960.

del suono o del montaggio che non sia, non foss'altro che per il costante gioco di rimandi alle numerose referenze presenti al suo interno, diabolicamente significante. Ancor più che *Vale del tramonto* di Wilder, *Quando muore una stella* di Aldrich o *Passion* di Godard, *Peeping Tom* è il più magistrale dei film SUL cinema, ed è una pertinente, amara e ironica riflessione sull'aspetto voyeuristico che comporta la pratica (sia come creatore che come cinefilo) del cinema. Per questo, il regista Baden (nella finzione filmica, ovvero... Baden-Powell!) è il fulcro attorno al quale si articolano altri personaggi che, in un modo o in un altro, sono tutti dei "guardoni", con l'evidente (ma assai relativa) eccezione di una cieca (Maxine Audley) che però, in un certo senso, "vede", nell'accezione surrealista del termine (3). Un'inquadratura di Mark che versa un reagente in una fiala è concatenata con un'altra dove la cieca si serve un bicchiere di whisky, il suo "reagente".

Peeping Tom è allo stesso tempo una violenta requisitoria contro una concezione normalizzatrice della psicanalisi, uno sconvolgente melodramma, una fiammeggiante storia d'amore, una sapida satira sociale, un giallo con il fiato sospeso, un thriller insostenibile, un monumento all'umorismo (nero), un esaltante esercizio di stile la cui sobrietà e il cui intramontabile classicismo, agli antipodi dell'accademismo, sottolineano armoniosamente la sbalorditiva (ma elegante) sfacciataggine del film stesso.

Peeping Tom è anche un film straordinariamente erotico (l'erotismo è onnipresente, sebbene in filigrana) e, di conseguenza, profondamente inquietante, nella sua lettura di una sessualità patologica. Il climax è raggiunto in due o tre sequenze relativamente "calde" (e decisamente feticiste), che in qualche caso fecero classificare *Peeping Tom*, nel 1960, come un film "per sporcaccioni" (ovvero un film "pornografico"). D'altronde, la sola nudità (quella, eccitante, della teneramente ingenua Pamela Green) che si intravede è ancora casta (il pelo pubico, all'epoca, era bandito dagli schermi) e fuggevole (la breve inquadratura in oggetto è situata alla fine di una bobina e si accorciava, via via, di qualche fotogramma ad ogni nuova proiezione) (5). A questo proposito, bisogna precisare che *Peeping Tom* non presenta nessuna rottura rispetto agli altri film di Powell (nato a Canterbury, Kent, nel 1905). Sotto forme differenzialmente barocche, l'erotismo è ugualmente presente in opere diversissime tra loro, come *The Phantom Light* (1935), *A Canterbury Tale* (1944), *A Matter of Life and Death* (1946), *Black Narcissus* (1947), *The Red Shoes* (1948), *Gone to Earth* (1950) e *Bluebeard's Castle* (1964), tutte annoverabili tra le migliori realizzazioni di un cineasta che, allora già famoso, sarebbe stato in seguito sottovalutato, divenendo misconosciuto ai più.

Peeping Tom è diventato, poco a poco, un film mitico. Nei suoi confronti, si è passati da una

riprovazione generale a un autentico culto. Questa tardiva riabilitazione, del tutto legittima, ha, paradossalmente, a lungo adombrato tutti i film precedenti di Powell. E non è stata nemmeno sufficiente a rilanciare la carriera del regista. Dopo lo scandalo di *Peeping Tom*, con l'unica eccezione di *Bluebeard's Castle* (prodotto per la televisione), Powell ha girato solo film minori, spesso indegni di lui. Non gli fu utile neppure essere nominato da Francis Ford Coppola *senior director in residence* degli studi Zoetrope, titolo esclusivamente onorifico. Morto nel 1990, non poté concretizzare i due progetti che più gli stavano a cuore: *The Tempest*, tratta da Shakespeare, e *La Vouivre*, da Marcel Aymé (6). E quando, intorno al 1982, si parlava di produrre un remake di *Peeping Tom*, a nessuno balenò in mente l'idea di affidargli la regia...

Nell'ottobre 1973, durante la retrospettiva a lui consacrata presso la Cinémathèque royale de Belgique di Bruxelles, ebbi l'occasione di conversare a lungo con Powell. Ecco, alla rinfusa, ciò che mi raccontò di più piccante su *Peeping Tom*, vuotando metodicamente un bicchiere di whisky (senza ghiaccio) dietro l'altro.

«Avevo scoperto Leo Marks leggendo un suo soggetto. Era di un'abilità straordinaria. Un giorno l'ho incontrato a una cena e gli ho detto che volevo fare un film su Freud. L'ha trovato interessante e abbiamo deciso di lavorare insieme. Ma, nella settimana successiva, venimmo a



Center double-spread page from the Italian pressbook featuring several scenes from the movie.

sapere che John Huston partiva per il Messico per preparare il suo *Freud*. Non ci restava che trovare un altro soggetto, e fu allora che Marks mi espose quello di *Peeping Tom*. Abbiamo scritto l'adattamento e la sceneggiatura insieme, ma l'idea di base è sua ed è lui l'unico autore del soggetto originale. [...] *Peeping Tom* è, in un certo senso, un film interamente codificato (7). Marks era stato un decrittatore di codici durante la guerra, ed aveva conservato una certa deformazione professionale.

«All'uscita del film in Inghilterra, rimasi molto sorpreso nel constatare che la gente rimaneva stravolta. Le assicuro che, all'epoca, il soggetto era veramente scioccante!

«Per il ruolo di Mark Lewis, avevo inizialmente pensato a Laurence Harvey ma alla fine ho optato per Carl Boehm, e sono molto soddisfatto della mia scelta. Trovo Boehm straordinario. Mi mette a disagio ogni volta che rivedo il film. E' un attore di una grande schiettezza, sebbene la sua prima ambizione fosse stata quella di diventare direttore d'orchestra, come suo padre, e dirigere delle opere liriche. Fu divertente fargli interpretare *Peeping Tom*, perché suo padre era stato uno dei primi direttori a preoccuparsi personalmente della qualità tecnica delle sue registrazioni, mentre nel film il padre di Mark Lewis è, a suo modo, un maniaco della registrazione. Il film è pieno di strizzate d'occhio di questo genere.

«Ho interpretato io stesso il padre di Mark Lewis. Se talvolta recito nei miei film, non si deve per questo vederci sempre un messaggio. E' solo per comodità, per semplificare certe cose nel contesto della produzione. Ma, per *Peeping Tom*, è stato diverso. La mia performance nel ruolo del padre ha un significato.

«[...] Certi dettagli, nel personaggio di Mark Lewis, sono altrettanti riferimenti a Harrison Marks, al tempo sposato con la sua modella preferita, Pamela Green (8). E' lei che interpreta in *Peeping Tom* la modella nuda assassinata da Mark Lewis: eravamo molto amici e certe scene del film sono un autentico omaggio alle loro figure! Harrison Marks non partecipò minimamente a *Peeping Tom*, ma sono sue le foto che si vedono nella scena con Miles Malleon, il quale era, per di più, un nostro comune amico. Inoltre, tutte le scene dello studio fotografico sono state filmate nell'atelier di Harrison Marks. Ovviamente, Marks assisté alle riprese e si divertì molto nel vedere Pamela "interpretare" se stessa. E' il suo assistente personale ad incarnare, nel film, l'aiutante di Mark Lewis durante la seduta fotografica (9).

«[...] Leo Marks aveva pensato allo specchio fissato sulla cinepresa di Mark Lewis, ma sono stato io ad avere l'idea di usarne uno deformante. Era più espressionista.

«Penso che *Peeping Tom* sia un film horror. Non mi piace però che sia considerato come

tale, ma questa è tutta un'altra storia. Non mi piacciono i film di Whale, Browning o Fisher. In effetti, il loro cinema, non mi interessa per nulla. Trovo che esista abbastanza orrore nel quotidiano, e non vedo perché perdere tempo a inventarsi degli orrori suppletivi (10). *Peeping Tom* è... un dramma. Proprio così: un dramma. Personalmente, sto dalla parte di Mark Lewis. Presumo che si capisca dal modo in cui ho realizzato il film. Penso semplicemente che sia un ragazzo che si spinge un po' troppo in là nell'applicazione delle sue teorie. A questo proposito, condivido i suoi principi.

«Non pretendo che ci sia un po' di Mark Lewis in tutti i cineasti. E in me? Oh! In me... sì. Sì! «*Scarpette rosse* e *L'occhio che uccide* sono film molto diversi, ma entrambi sono spettacoli sullo spettacolo. Credo che *L'occhio che uccide* sia il più bello... o forse è *Scarpette rosse*... No. Insomma, io preferisco *L'occhio che uccide* (11)».

Potremmo discutere all'infinito sulle implicazioni erotiche di un film incredibilmente denso di significati che, concepito come una spirale di rimandi intrecciati tra loro, non cessa di porsi come referente per altre opere (12). Gli occhi e la vista costituiscono il suo ossessivo motivo conduttore. Sin dalle prime immagini, in primo piano, come in un'epigrafe, un occhio sostituisce il logo familiare — ma in questo caso simbolico — di The Archers (la società di produ-



On these pages: the murder of Dora the bitch (Brenda Bruce)... snuff movies à la Mark Lewis.

zione di Powell): un bersaglio, al centro del quale si conficca una freccia (13)... Mark Lewis (che, in una scena, si fa passare per un giornalista di *The Observer*) costringe le sue vittime ad un estremo auto-voyeurismo (14), che lui stesso supererà filmando e osservando il suo stesso impalamento: un suicidio accuratamente messo in scena, sotto gli occhi dell'amica Helen (Anna Massey). Ma il guardone supremo è, ovviamente, lo spettatore, ed è senza dubbio per questo che *Peeping Tom*, film quasi ipnotico, ci coinvolge così tanto.

Mark appare smarrito, come evirato, senza la sua cinepresa. Lei è il suo fallo (lui "prende" le donne attraverso di lei), ma anche un feticcio amato (ne abbraccia appassionatamente l'obiettivo, ovvero la bocca, dopo aver scambiato il suo primo bacio con Helen). Ciò che lo affascina e lo eccita non è l'atto omicida in sé: è la paura che scopre sul volto delle sue "attrici", quella paura che lui fa vedere loro e che filma. In *Peeping Tom* il sangue non scorre per niente, non c'è un briciolo di sequenza *gore*. E' un documentario sulla paura realizzato da Mark

Lewis, e non uno *snuff movie* (15).

«Io SONO il cinema», ha, una volta, dichiarato Powell. Infatti, *Peeping Tom* è, a suo modo, uno strano film fatto in casa. Powell non si contenta di impersonare il padre di Mark, un biologo scopofilo, necrofilo e sadico: uno dei suoi figli riveste il ruolo di Mark bambino, mentre sua moglie (16) si cala nei panni della madre morente, della quale filma gli addii al proprio erede. Inestricabilmente intrecciate, la vita e la finzione si vampirizzano e rigenerano a vicenda. Per questa ragione e per altre ancora, non è forse esagerato considerare *Peeping Tom* come il film più intelligentemente perverso di tutta la storia del cinema. (JPB)

NOTE

1) Come la creatura di Frankenstein, l'eroe di *Peeping Tom*, al contempo mostro e vittima, è sia patetico che terrificante. Ma Mark Lewis, commovente com'è, non ha niente del disgraziato. Al di là della sua vulnerabilità, del suo sconforto e della sua follia, resta magnificamente padrone del suo destino. In questo, è un



vero e proprio eroe sadico. Il suo suicidio non è una sconfitta, ma un'apoteosi: costituirà la sequenza finale del documentario autobiografico (fortemente romanzato) le cui vittime saranno state solo delle *guest star*.

2) La sceneggiatura originale è stata pubblicata in volume (con un'intervista a Leo Marks di Chris Rodley come introduzione) nella collana "Classic Screenplays", dalla Faber and Faber di Londra, nel 1998. Secondo le sue stesse dichiarazioni, Leo Marks avrebbe avuto l'idea di *Peeping Tom* osservando Powell «mentre guardava uno dei suoi vecchi film».

3) La cecità della donna non le impedisce di spiare il suo vicino con maniacale diletto. L'udito e il tatto le sono sufficienti per "vedere" e "fa una foto" a Mark palmandogli il volto. Il parallelismo tra il guardone e la cieca è accentuato da altre similitudini, e lei punta il bastone su di lui come Mark punta il piede assassino della cinepresa sulla gola delle sue vittime. Dettaglio sconvolgente, lei "osserva" i minimi spostamenti di Mark grazie ad un impianto audio messo a punto dal padre di quest'ultimo, iniziatore e istigatore del suo voyeurismo.

4) Subito prima dei titoli di testa, attraverso il mirino della cinepresa di Mark Lewis, ovvero i suoi propri occhi, vediamo una ragazza cominciare a spogliarsi. Si tratta di Dora, una prostituta, interpretata da un'attrice già matura, Brenda Bruce, la cui aria annoiata di donna visuta è portentosa.

Curiosamente, sembra che Powell avesse inizialmente pensato a un'attrice assai più giovane e "normale" per questo ruolo. Sul canale via cavo Ciné Classics, nel programma "Le Club" (dal 12 al 19 novembre 2000), Mylène Demongeot ha infatti raccontato che per poco non aveva recitato in *Peeping Tom*. Doveva partecipare ad «una sola scena», rivestire «il ruolo di una ragazza che si fa uccidere», e il suo agente l'avrebbe dissuasa dall'accettare. E' divertente notare che Brenda Bruce, tre anni dopo *Peeping Tom*, avrebbe recitato in *Nightmare* di Freddie Francis (vecchio operatore di Powell),



la parte di una certa... Mary Lewis!

5) Oggetto di una falsa giunta troppo grossolana per essere involontaria (Pamela Green, in piedi e in déshabillé, si ritrova in un batter d'occhio distesa e quasi nuda), questa inquadratura di nudo quasi subliminale era assente, fino al 1986, in tutte le copie distribuite negli Stati Uniti. Una versione "puritana", in cui i seni di Pamela erano nascosti, fu, infatti, appositamente girata per il mercato americano.

6) Per tre anni, due società (una inglese, l'altra greca) annunciarono *The Tempest* nell'ambito di un programma di coproduzione. L'ultima volta che si parlò di questo film, nel 1976, doveva essere co-diretto da Powell e da un cineasta greco, Costas Karagiannis (alias Costa Carayiannis, alias Dacosta Carayian), fino ad allora specializzato in "erotismo da due drame". Ma il fallimento commerciale del primo film diretto da Karagiannis per conto delle due consociate, *Land of the Minotaur* (noto anche come *The Devil's Men*), mise definitivamente la parola fine al progetto. *La Vouivre* non ha avuto, del resto, maggiore fortuna: è Georges Wilson che, nel 1988, senza un briciolo di talento, ha, alla fine, portato sullo schermo il romanzo di Marcel Aymé.

7) Non a caso, le chiavi giocano un ruolo importante nel film. E' solo dopo aver compiuto il suo Capolavoro, l'omicidio di Milly, che Mark oserà servirsi di una serratura, aprendo simbolicamente la porta alle sue pulsioni più estreme.

8) In realtà, Pamela Green e Harrison Marks convivevano, e non sono mai stati sposati.

9) Vent'anni dopo questa intervista, una lettera di Pamela Green mi ha rivelato che Powell, aveva sostanzialmente romanizzato la realtà dei fatti. Conosceva Pamela e il suo compagno da poco ed aveva visitato il loro atelier fotografico (al 4 di Gerrard Street, a Soho), per farlo poi interamente ricostruire (identico!) negli studi di Pinewood, nel Buckinghamshire, dove furono girati gli interni di *Peeping Tom*. Pamela (che aveva portato con sé la sua lingerie da modella,

disegnata e cucita da lei stessa) girò le scene nel novembre 1959. In un'altra occasione, Pamela Green ha dichiarato che ignorava di doversi mostrare nuda in una scena. All'inizio rifiutò, con grande dispiacere di Powell (che descrive come un tiranno «faustiano» il cui «passatempo principale era umiliare gli attori»). Non nominato nei crediti, Harrison Marks (che saremmo tentati di soprannominare Marks [o, meglio ancora, Mark's] Lewis) esercitò ufficialmente la funzione di consulente alla fotografia sul set di *Peeping Tom*. Il suo compito si

esaurì nel realizzare una serie di foto sexy della sua compagna, destinata alla promozione del film. *Peeping Tom* avrebbe declinato il voyeurismo all'infinito e, curiosamente, qualche anno più tardi, Pamela Green sarebbe diventata fotografa di scena per la Tyburn di Kevin Francis. Ulteriori aneddoti sulle riprese di *Peeping Tom* sono stati riferiti dalla Green in due documentari per la TV britannica: *Doing Rude Things* (1995) di Kristiene Clarke, sul cinema erotico inglese degli anni '50 e '60, e *A Very British Psycho* (1997) di Chris Rodley,



An astonished Helen Stephens (Anna Massey) watches Mark's shocking movie.



The titillating American poster (1962) featuring Brenda Bruce.



Original Italian poster for *Peeping Tom*.

interamente consacrato al film di Powell. Inoltre, Pamela Green ha prodotto e distribuito in videocassetta il documentario autobiografico *Never Knowingly Overdressed* (1996), diretto da Douglas Webb e da lei stessa commentato. Infine, altre dichiarazioni su Powell e *Peeping Tom* sono riportate in un lungo articolo della Green pubblicato sul numero del luglio 1996 della rivista americana *Femme Fatales*.

10) En passant, possiamo meditare su questa risposta di Terence Fisher a Michel Caen, nel n. 10/11 di *Midi-Minuit Fantastique* (inverno 1964-1965), a proposito di *Peeping Tom*: «E' orribile. Intendo sul piano morale. E' realizzato benissimo, ma davvero difficile da sopportare. Il personaggio è spaventoso. Penso che questo genere di film sia pericoloso...».

11) Powell, stranamente, dedica a *Peeping Tom* solo poche, insoddisfacenti righe nel secondo volume della sua autobiografia (*Million-Dollar Movie*, Londra, Heinemann, 1992).

12) Non c'è da stupirsi che Pedro Almodovar abbia omaggiato Powell mettendo un manifesto di *Peeping Tom* in una scena di *Kika* (1993). Un artista canadese ha scelto volutamente di farsi chiamare Mark Lewis (almeno che non si tratti del suo vero nome, cosa che non crediamo ragionevolmente possibile). A metà strada tra il cinema e l'arte concettuale, una delle sue opere, omaggio integrale al film di Powell, s'intitola *Peeping Tom* (2000): vedi Mark

Lewis Films 1995-2000, Londra, Film and Video Umbrella, 2000.

13) Il tema dell'occhio era già presente nel *Ladro di Bagdad* (*The Thief of Bagdad*) e soprattutto in *Scala al Paradiso* (*A Matter of Life and Death*), dove c'è una soggettiva dal "punto di vista" del personaggio principale (David Niven): le sue palpebre si chiudono sullo schermo, che sembra allora coperto da una pelle rossastra e capillarizzata.

14) Prima di uccidere Vivian, la ballerina (Moira Shearer), si prende la briga di riprenderla mentre lo filma.

15) Aggiungiamo che gli *snuff movie* (la cui esistenza è molto controversa) sono girati a scopo di lucro e destinati comunque a un certo pubblico, per quanto ristretto, mentre Mark Lewis non pensa minimamente a commercializzare il suo film.

16) Moglie di Powell dal 1943, Frances (Frankie) Reidy era già apparsa in uno dei suoi film, *The Edge of the World* (1937). E' deceduta nel 1983. L'anno dopo, Thelma Schoonmaker è diventata la seconda moglie del regista.

I will never forget the startled expression on the faces of many British critics when I, more than a quarter of century ago, had the impudence of talking, before them, about *Peeping Tom*, defining it as a horror movie

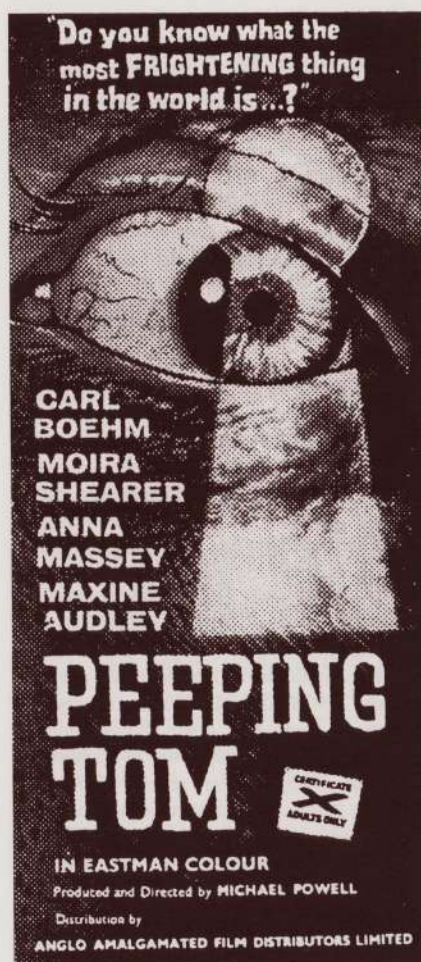
directly comparable to the fantastique. The "physical monster" of traditional horror cinema had been replaced there by a "psychological monster", a much more frightening (or fascinating, which practically means the same thing) one, since, unlike the usual vampires and werewolves, he was perfectly realistic, therefore believable (1).

Without even listening to my explanations, they strongly protested. «*Peeping Tom* is neither a horror film nor a terror movie, much less a fantasy motion picture!» they angrily sentenced.

«What is it, then?»

«A pornographic movie!» they screamed, looking at me with contemptuous scorn.

My immediate reaction was that of finding this statement extremely laughable, therefore I took note of it. Besides, on second thought, my prudish interlocutors were quite right. It just so happens that *Peeping Tom* might actually look, at first sight, more like an erotic movie (and, in addition to that, a film about sexuality) than a motion picture fully belonging in the fantastique genre (or, if you prefer, "fantastique genre", in inverted commas). If, by the time of its first premiere in the movie-halls of London, Michael Powell's masterpiece caused a wave of protests, there were also certain isolated critics who managed to grasp its sheer essence. In the 316th number (Vol. 16) of the venerable



Original British press ad (above); Pamela Green (as Milly) and Carl Boehm (as Mark) in the reconstructed Paris-like sets from Harrison Marks' studio (right).



Monthly Film Bulletin (May 1960), one D.R. hailed *Peeping Tom* as an «undoubtedly Sadeian movie,» in which he discovered several implicit references to the *120 Days of Sodom*, particularly the 41st out of the 150 “homicidal passions” described in the novel’s fourth part: «He loved to see the naked neck of a girl and squeeze it in order to molest it a little: finally he drives a pin in the nape of her neck, in a precise spot and the girl dies instantly.»

In the eighth issue of *Midi-Minuit Fantastique* (January 1964) one could find several instructive excerpts from the reviews, most of which panning the movie, which “hailed” its premiere in Paris (which was held on September 22nd, 1960, in a single movie-hall). We can’t help but add to this veritable “bestiary” the Christian prose of Jacques Siclier in *Télérama* (no. 559, 2 October 1960): «Base! [...] The scientific pretext won’t fool anybody! This abominable movie, masterfully executed, by the way, combines the most troubled and sadistic situations. [...] We can only ask ourselves whose, in all this, is the sickest mind of them all: is it the leading character’s? Is it the screenwriter’s or the director’s?»

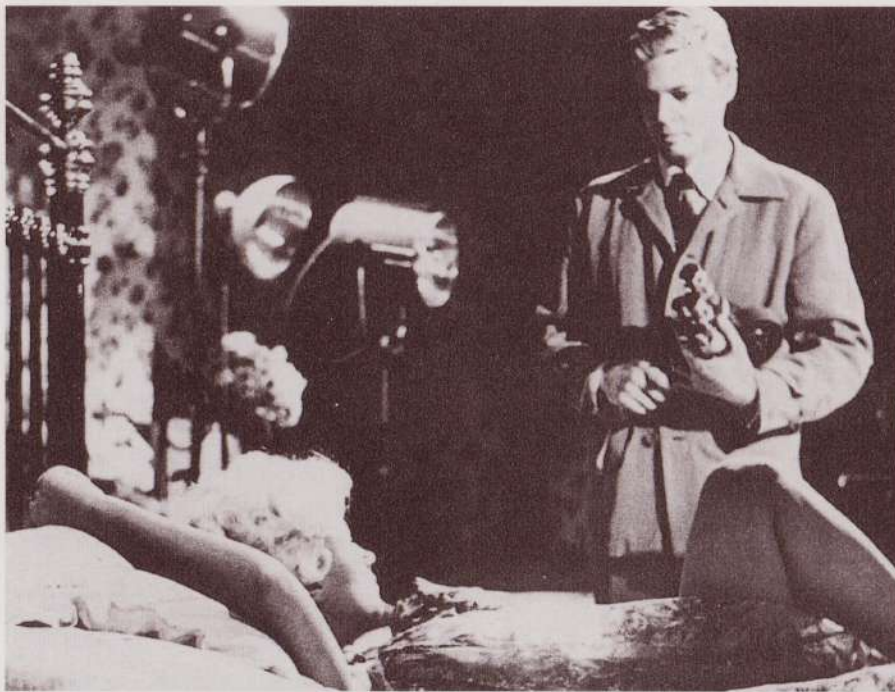
The Catholic Office of Cinema, on the other

hand, labelled the film as an «insane and dangerous spectacle in the context of mental hygiene.» We can’t certainly deny the fact that *Peeping Tom* is a highly “sick” (in its complacency) and, to use Siclier’s vocabulary, abominable movie (particularly as regards to its precise description of an erotic aberration). The story is well known (2): Mark Lewis, an assistant operator in a movie studio, adds to his salary by photographing half-naked young ladies and spends his free time with his favourite hobby: 16mm movies. He has set up a laboratory at home in order to develop his own films, since the immutable object of his inspiration demands the utmost discretion: he films exclusively the agony of the girls he murders with the tripod of his camera, which he has cunningly modified in the guise of a cane-sword of sorts. In a triumph of supreme refinement, the camera is equipped with a parabolic mirror, through which the victims can watch the “preview” of their own death (or, to be more precise, its grotesquely deformed caricature).

On this premise, Powell and his screenwriter, Leo Marks (whose coincidence of names with the anti-hero makes up one of the countless inside jokes of the movie), have carefully built

up a story whose rigour and magnificence still manage to astound the spectator with each new screening. Every single frame of *Peeping Tom*, every minor detail of the images, of its editing and sound, carries a diabolic meaning, playing upon the countless reference-marks hidden within the plot. More effective than Wilder’s *Sunset Boulevard*, Aldrich’s *The Legend of Lylah Clare* and Godard’s *Passion*, this is the most masterful movie ABOUT cinema ever committed to celluloid, in that this is a relevant, bitter and ironic reflection on the voyeuristic aspect deriving from the practice (both as a professional or a simple moviegoer) of cinema. That’s why director Baden (in the film’s fictional world, that is... Baden-Powell!) is literally the centerpiece around which other characters “articulate”. As a matter of fact, they’re all “Peeping Toms”, with the evident, yet very much relative, exception of a blind woman who, by the way, is nonetheless able to “see” in the surrealistic meaning of the term (3). A frame depicting Mark in the process of pouring a reagent in a vial is linked up with another showing the blind woman serving herself a drink of whisky, her personal “reagent”...

Peeping Tom is, at the same time, a violent “bill of indictment” against a “normalizing” concep-



Carl Boehm and Pamela Green: Mark, the artist, and his model in negligée, Milly. Take #1 and Take #2 of the only nude scene of *Peeping Tom*, an astonishingly erotic movie. Pamela Green was the first nude actress in a British feature-length film.

tion of psycho-analysis, a disturbing melodrama, a wonderful love story, a frightening thriller, a monument to (black) humour, an exciting stylish exercise whose sobriety and eternal classicism, so far removed from certain academical exercises, harmoniously lay stress on the amazing (yet elegant) impudence of the movie itself. *Peeping Tom* is also an extraordinary erotic movie (eroticism is ever-present, although in a "toned down" manner) and, therefore utterly disturbing in its interpretation of a pathologic sexuality. The climax is reached in two or three relatively "hot" (and definitely fetishistic) sequences which, in a few cases earned *Peeping Tom*, in far-off 1960, renown as a movie for "dirty pigs" (that is, "a pornographic" film). On the other hand the sole nudity (courtesy of the tenderly exciting and naive Pamela Green) we manage to "glimpse" is still a chaste (the pubic hair was still banned from the silver screen, at the time) and ephemeral one (the brief frame we are talking about was to be found, unfortunately, at the end of a reel and it would get progressively more short with each new screening) (5).

On this matter, we'd like to point out how *Peeping Tom* doesn't represent any big stylistic departure from the other Powell-helmed movies (the director was born in Canterbury, Kent, in 1905). Under several differently baroque guises, eroticism is ever-present in such unlike works as *The Phantom Light* (1935), *A Canterbury Tale* (1944), *A Matter of Life and Death* (1946), *Black Narcissus* (1947), *The Red Shoes* (1948), *Gone to Earth* (1950) and *Bluebeard's Castle* (1964), all of them deserving to be numbered among the best examples of the output of a filmmaker who, already well respected at the time, was later to be either singularly underestimated or ignored by many.

Peeping Tom has, little by little, become a mythical film. After having initially met with general reprobation, it has finally reached the much coveted status of veritable cult movie. Unfortunately, this belated rehabilitation, as a matter of fact totally justifiable, has, for a long period of time, cast a paradoxical shadow over Powell's previous films. And it wasn't even able to relaunch the director's career. After the scandal of *Peeping Tom*, with the possible exception of *Bluebeard's Castle* (produced for Television), Powell directed only minor movies, often unworthy of his talent. Even his nomination, on Francis Ford Coppola's part, as Zoetrope Studios' senior director in residence, a purely honorific title, mind you, was of little use to him. Passed away in 1990, he couldn't carry into effect two projects he had spent a long time working on: William Shakespeare's *The Tempest* and Marcel Aymé's *La Vouivre* (6). Moreover, when in 1982-83 it was rumored there was going to be a remake of *Peeping Tom*, no one asked him to direct it...

In October 1973, during the retrospective devoted to his works which was held in Bruxelles under the tutelage of la Cinéma-thèque Royale de Belgique, I had a nice long chat with Powell. Here's an excerpt of the most "spicy" anecdotes he told me about *Peeping Tom*, while methodically imbibing one big glass of whisky after the other (without ice).

**THE MOST DIABOLICAL
MURDER WEAPON
EVER USED! THE
MOST SHOCKING
MOTION PICTURE
EVER CONCEIVED!**



ASTOR
PICTURES
presents

peeping tom

EASTMAN COLOR

STARRING CARL BOEHM · MOIRA SHEARER · ANNA MASSEY · MAXINE AUDLEY

An original story and screenplay by Leo Marks · Produced and Directed by MICHAEL POWELL



Original American press ad featuring Moira Shearer.

Mark Lewis' (and truly Harrison Marks') assistant with a model.

«I had discovered Leo Marks while reading a screenplay he had written. His ability was amazing. One day I met him at a restaurant and I told him I wanted to make a movie about Freud. He found the idea interesting so we decided to work together. However, a week later, we came to know that John Huston was leaving for Mexico, to begin working on his own *Freud*. So we had to find another subject, that's when Marks came out with the basic idea for *Peeping Tom*. We wrote the adaptation and the screenplay together, however the main concept was his own and he's also the only author of the original story. [...] *Peeping Tom* is, in a way, an entirely codified movie (7). Marks used to decipher secret codes during the war and he had acquired a certain professional skill in the field.

«By the film's first release in England, I was very surprised to see how shocking it was to people in general. Believe me, the subject was really disturbing, at the time!

«For the role of Mark Lewis I had initially considered Laurence Harvey, however, in the end, I chose Carl Boehm, and I'm still pretty happy with my final decision. I think Boehm is really extraordinary. He makes me feel uneasy every time I watch the movie. He's a very genuine actor, although his primary ambition had originally been that of becoming an orchestra director, like his father, and direct operas. Having him as the leading actor of *Peeping Tom* was really funny, because his father was one of the first conductors ever to control personally the technical quality of his recordings, while, in the film, Mark Lewis' father is, in his own way, a maniac of recordings. The film is full of inside jokes like that.

«I played Mark Lewis' father myself. If, from time to time, I happen to play a role in one of my movies, you don't generally have to see a

message of sorts in that. I do this for my own convenience, in order to simplify certain aspects in the context of the production. However, in *Peeping Tom*'s case, things were different. My performance in the role of the father has a precise meaning.

«[...] Certain details characterizing the role of Mark Lewis derive directly from Harrison Marks. He was married, at the time, with his favourite model, Pamela Green (8). She's the one who, in *Peeping Tom*, plays the role of the nude model murdered by Mark Lewis: we were big friends and certain scenes of the movie are plain homages to their figures! Harrison Marks didn't take part in *Peeping Tom*'s production at all, however his are the photos shown in the scene featuring Miles Malleon, who was our mutual friend, to boot. Moreover, all the sequences taking place in the photo-studio were filmed in Harrison Marks' atelier. Obviously, Marks was present during the shootings and had the time of his life watching Pamela, practically, playing herself. His own personal assistant portrays, in the film, Mark Lewis' aide during the photo session (9).

«[...] Leo Marks had already thought about the mirror fixed on the camera of Mark Lewis, but I was the one who came up with the idea of using a distorting one. It was more expressionist.

«I think *Peeping Tom* is a horror movie. However I don't like its being considered as such, but this is another story. I don't like the movies of Whale, Browning or Fisher. As a matter of fact, I'm not at all interested in their cinema. I think there's enough horror in our daily life and I can't understand why someone should waste his time creating additional horrors (10). *Peeping Tom* is... a drama. That's right: a drama. Personally, I'm on Mark Lewis' side. I believe that is made quite evident by the

way I've constructed the movie. I simply think he's a boy who goes a little too far in applying his theories. On this subject, I agree with his principles.

«I don't pretend to see a little of Mark Lewis in all filmmakers. What about me? Oh! Yes... In my case... I do. Definitely!

«*The Red Shoes* and *Peeping Tom* are two really different movies, however they are both entertainments on entertainment. I believe *Peeping Tom* is the best one... or is it *Red Shoes*?... No, in the end I definitely prefer *Peeping Tom* (11).»

We could discuss endlessly about the erotic implications of a movie incredibly replete with hidden meanings which, conceived like a spiral of intertwined reference-marks, doesn't stop being, in turn, a landmark for other works (12). The eyes and the sight represent its obsessive leitmotiv. Ever since the first images, the close-up of an eye, like an epigraph of sorts, replaces the familiar logo — however, in this case quite symbolical — of The Archers (Powell's Production Company): a target, in the centre of which an arrow runs into (13)... Mark Lewis (who, in a scene pretends to be a reporter of *The Observer*!) forces his victims to an extreme self-voyeurism (14), something which he will finally overcome himself while filming and watching his own impalement: an accurately arranged suicide, before the shocked eyes of his friend Helen (Anna Massey). However, the supreme "Peeping Tom" is, obviously, the spectator. That's undoubtedly the reason why we find *Peeping Tom* an almost hypnotic movie, so utterly convincing.

Mark seems lost, almost emasculated, without his camera. It's his own phallus (he "takes" women through it) however, it is also a beloved fetish (he passionately hugs its lens, that is its mouth, after having exchanged his first kiss



Dancer Vivian (Moira Shearer) before her murder (above left and top right); Mark watching Vivian's terror in his private movie (above right).

with Helen). What he finds fascinating and exciting is not the act of murder per se: it's the fear covering the face of his "actresses", that particular fear he shows them and films. There are no "rivers of blood" in *Peeping Tom*, there isn't even the slightest gore sequence. It's a documentary on fear made by Mark Lewis, not a snuff movie (15).

«I am cinema,» declared Powell once. As a matter of fact, *Peeping Tom* is, in its own particular way, a strange homemovie. Powell doesn't content himself with portraying Mark's father, a voyeuristic, necrophiliac and sadistic

biologist: one of his sons plays the role of Mark as a child, while his wife (16), is his dying mother, filmed while bidding the last farewell to her heir. Inextricably linked together, real life and fiction "vampirize" and "regenerate" each other. For this reason and maybe several others more, we're not going too far if we dare to declare that *Peeping Tom* is the most intelligently perverted movie in the history of cinema. (JPB)

NOTES

1) Like Frankenstein's creature, the (anti)hero

of *Peeping Tom*, is a monster and a victim at the same time, he's both pathetic and terrifying. However Mark Lewis, as pitiful as he is, has nothing of the poor "wretched devil". Beyond his own vulnerability, his own uneasiness and his madness, he magnificently remains the master of his own destiny. From this point of view, he's a veritable Sadeian hero. His suicide is not a defeat, but an apotheosis: it will be the centerpiece of the final sequence of his autobiographical (and strongly romanticized) documentary movie, his victims having been just plain and simple guest stars.

2) The original screenplay was published in a book (including an introductory interview to Leo Marks by Chris Radley) titled: *Peeping Tom*, "Classic Screenplays", Faber and Faber, London, 1998. According to this interview, Leo Marks supposedly came up with the idea for *Peeping Tom* while observing Powell «in the process of watching one of his old movies.»

3) The woman's blindness doesn't prevent her from spying his neighbor with a maniacal delight. Hearing and touching are enough for her to "actually" see: she tells Mark she's taking his photo while touching his face. The parallelism between the blind woman and the *Peeping Tom* is emphasized by other similarities: the way she points her cane at him, reminding his aiming the murdering tripod of his camera at the throat of his victims. One disturbing detail is the fact that the woman "watches" Mark's slightest moves thanks to an audio set placed there by the madman's father who is, in turn, the instigator of his voyeurism.

4) Just before the opening credits, through the view-finder of Mark Lewis' camera, that is his own eyes, we see a girl starting to undress. That's Dora, a prostitute played by an experienced actress, Brenda Bruce, wonderfully portraying a woman marked by her life experiences.

Curiously, it seems that Powell had initially considered for this role a much younger and



American lobby card for the movie, originally distributed in the U.S. grindhouse circuit.



Mark threatening Helen with his deadly instrument, and Helen's deformed face reflected in the camera's parabolic mirror.

"normal" actress. As a matter of fact, on the Cable Network Ciné Classics (in the program "Le Club", broadcast from 12 to 19 november 2000), Mylène Demongeot declared she came close to have a small role in *Peeping Tom*. She was supposed to appear in only one scene, playing «the part of a girl who gets herself killed,» but her agent advised her against accepting the role. It is curious to point out how Brenda Bruce, three years after *Peeping Tom*, was to appear in *Nightmare* by Freddie Francis (an old camera operator of Powell's), in the role of one... Mary Lewis!

5) The object of a wrong refastening, far too gross to be unintentional (Pamela Green, standing up in déshabillé finds herself, in the wink of an eye, almost naked lying down), this "nude", almost subliminal frame has been absent, up until 1986, from all the copies distributed in the United States. A "prude" version, where the naked breasts of Pamela were ably hidden was, in fact, shot exclusively for the American market.

6) For three years, two companies (an English and a Greek one), had been "announcing" *The Tempest* as the centerpiece of several co-production projects. The last time someone mentioned this film, back in far-off 1976, it was supposed to be co-directed by Powell and a Greek filmmaker, Costas Karagiannis (a.k.a. Costa Carayiannis, aka Dacosta Carayan), who had, up until that moment, specialized himself in above-average erotic movies made on a few "drachmas". Unfortunately, the box-office failure of the first movie directed by Karagiannis for the English-Greek partnership, *Land of the Minotaur* (also known as *The Devil's Men*), put an end to the project. *La Vouivre* was doomed to failure as well: George Wilson, in 1983, with no talent whatsoever, ultimately directed the screen adaptation of Marcel Aymé's novel.

7) It just so happens that the keys play an important role in the movie. It's only after having accomplished his Masterpiece, Milly's

murder, that Mark will dare to use a lock, symbolically opening the door to his most extreme passions.

8) In reality, Pamela Green and Harrison Marks only lived together, at the time, and they've never been married.

9) Twenty years after this interview, thanks to a letter from Pamela Green, I learned that Powell had substantially romanticized the reality of the facts. He had been knowing Pamela and her companion only for a short time and had visited their photo studio (4, Gerrard Street, Soho), to have it rebuilt entirely (identical!) at Pinewood Studios, Buckinghamshire, where *Peeping Tom*'s interiors were shot. Pamela, who had brought along the lingerie she'd use during her sessions as a model — which she had drawn and sewn herself — shot the scenes in November 1959. On another occasion, Pamela Green declared that she was totally unaware she was supposed to appear naked in a scene. She first refused, to Powell's great dismay (whom she describes as a Faust-like tyrant whose favourite pastime was that of humiliating the actors). Not mentioned in the final credits, George Harrison Marks (whom I'd be tempted to nickname Marks — or better, Mark's Lewis), was officially employed as a photography consultant on the set of *Peeping Tom*. In reality, all he managed to accomplish was a set of sexy photos, depicting her companion, for the movie's promotional campaign. *Peeping Tom* was to decline voyeurism to "infinity", therefore it is curious to point out how Pamela Green, a few years later, was to become a stage photographer for Kevin Francis' Tyburn. Further anecdotes on *Peeping Tom*'s filming have been told by Green in two documentaries made for the English television: *Doing Rude Things* (1995), by Kristiene Clarke, about the English erotic cinema of the '50s and the '60s, and *A Very British Psycho* (1997), by Chris Rodley, entirely devoted to Powell's movies. Moreover, Pamela Green pro-

duced and distributed a videotape-only release of her autobiographic documentary *Never Knowingly Overdressed* (1996), directed by Douglas Webb featuring her own commentary. Lastly, further statements about Powell and *Peeping Tom* were reported in an interesting long essay, written by Green herself, published in the July 1996 issue of *Femme Fatales*.

10) We can briefly analyse this answer, on Terence Fisher's part, to Michel Caen, featured in the issue no. 10-11 of *Midi-Minuit Fantastique* (winter 1964-1965), on the subject of *Peeping Tom*: «It's horrible. I mean, from a moralistic point of view. It's an ably executed movie, yet very hard to tolerate. The leading character is horrifying. I think this type of movies are extremely dangerous...»

11) Oddly, Powell devotes just a short, few frustrating lines to the subject of *Peeping Tom*, in his autobiography (*Million-Dollar Movie*, London, Heinemann, 1992).

12) It's no surprise that Pedro Almodovar paid homage to Powell by showcasing a poster of *Peeping Tom* in a scene of *Kika* (1993). A Canadian artist chose willingly to be known as Mark Lewis (however this could even be his real name, something which we don't reasonably dare to believe). Halfway between cinema and conceptual art, one of his works, a total homage to Powell's film, is titled *Peeping Tom* (2000): see *Mark Lewis Films 1995-2000*, London, Film and Video Umbrella, 2000.

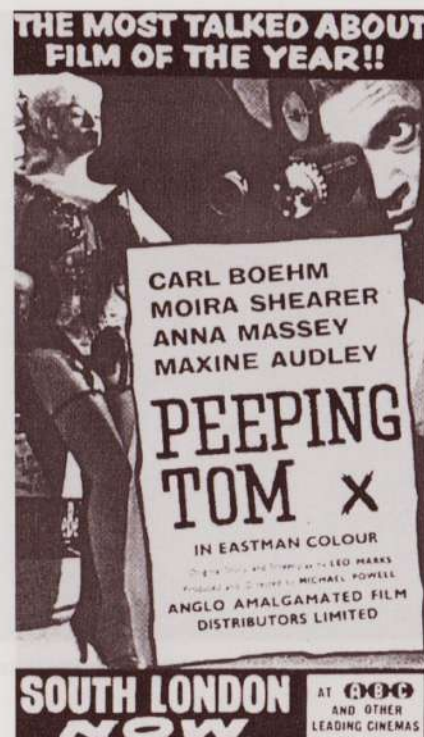
13) The theme of the eye was already present in *The Thief of Bagdad* and, principally, in *A Matter of Life and Death*, where there's a series of frames taken from the leading character's point of view (David Niven): his eyelids close on the screen, which seems, then, to be covered by a reddish, venous skin-curtain.

14) Before killing Vivian, the female dancer (Moira Shearer), he takes the liberty of filming her while she films him.

15) We'd like to point out that snuff movies (the existence of which is doubtful, to say the



Mark's questioning before Inspector Gregg (Jack Watson) and Sgt. Miller (Nigel Davenport).



Original British press ad.

least) are usually filmed for the sake of gain, destined, however, to a "particularly limited" audience, while Mark Lewis hasn't the slightest intention of "commercializing" his film.

16) Powell's wife since 1943, Frances (Frankie) Reidy had already appeared in one of his movies, *The Edge of the World*, in 1937. She passed away in 1983. A year later, Thelma Schoonmaker became the director's second wife.

Je n'oublierai jamais la tête que firent, voici un gros quart de siècle, plusieurs critiques britanniques lorsque j'eus, devant eux, l'imprudence de parler de *Peeping Tom* (*Le Voyeur*) comme d'un film d'horreur directement apparentable au fantastique. Le monstre physique du cinéma d'épouvante traditionnel y était simplement remplacé par un monstre psychologique, d'autant plus effrayant (ou fascinant, ce qui revenait au même) qu'il était, à l'inverse des vampires et lycanthropes, parfaitement "réaliste", donc crédible (1). Sans écouter ces explications, ils protestèrent. «*Peeping Tom* n'est ni un film d'horreur, ni un film d'épouvante, ni un film fantastique!» décrétèrent-ils, indignés.

«Qu'est-ce donc?»

«Un film pornographique!» laissèrent-ils tomber du haut de leur vertueux mépris.

Ma première réaction fut de trouver burlesque pareille affirmation, et de m'en gausser conséquemment. Pourtant, à la réflexion, mes pudibonds interlocuteurs n'avaient pas tout à fait tort. Il se pourrait que *Peeping Tom* soit effectivement, au tout premier degré, davantage un film érotique (et, parallèlement, un film sur la sexualité) qu'un film à proprement parler fantastique (ou, si vous préférez, "fantastique"

avec des guillemets restrictifs). Si le chef-d'œuvre de Michael Powell souleva, lors de sa sortie londonienne, une vague de protestations, quelques critiques isolés ne s'y trompèrent pas. Dans le n° 316 (vol. 16) du vénérable *Monthly Film Bulletin* (mai 1960), un certain D.R. salua par exemple *Peeping Tom* comme étant «sans aucun doute un film sadien», dans lequel il dénichait d'implicites références aux 120 journées de Sodome, particulièrement la 41ème des 150 "passions meurtrières" décrites dans la quatrième partie du roman: «Il aimait à voir nu le col d'une fille, à le serrer, le molester un peu: il enfonce une épingle vers la nuque du col dans un certain endroit, dont elle meurt sur-le-champ».

On a pu lire, dans le n° 8 de *Midi-Minuit Fantastique* (janvier 1964), d'instructifs extraits des articles, pour la plupart fielleusement fustigateurs, qui accueillirent le film lors de sa présentation parisienne (le 22 septembre 1960, dans une seule salle). Ne résistons pas au plaisir d'ajouter, à ce bêtisier, la prose chrétienne de Jacques Siclier dans *Télérama* (n° 559 du 2 octobre 1960): «Abject! [...] Le prétexte scientifique ne trompera personne. Ce film aberrant, très bien réalisé, accumule les situations les plus troubles et les plus sadiques. [...] On se demande lequel, dans l'affaire, a le cerveau le plus malade, du personnage, du scénariste ou du metteur en scène». L'Office catholique du cinéma, par ailleurs, qualifiait le film de «spectacle malsain et dangereux sur le plan de l'hygiène mentale».

C'est un fait que *Peeping Tom* est un film éminemment (et complaisamment) malsain et, pour reprendre le vocabulaire de Siclier, aberrant (dans la mesure où il décrit précisément une aberration érotique). On en connaît le thème (2): Mark Lewis, assistant opérateur dans

un studio de cinéma, arrondit ses fins de mois en photographiant des filles dévêtues et consacre ses loisirs à pratiquer, en amateur, le 16 mm. Il a installé chez lui un laboratoire pour développer lui-même la pellicule, son immuable sujet d'inspiration exigeant la discrétion: il ne filme que l'agonie de filles qu'il assassine avec un des trois pieds de sa caméra, astucieusement bricolé à la manière d'une canne-épée. Par un raffinement suprême, la caméra est équipée d'un miroir parabolique dans lequel les victimes assistent, en preview, à leur propre mort (ou, plus précisément, à sa caricature grotesquement déformée).

Sur ce postulat, Powell et son scénariste Leo Marks (dont la paronymie avec le héros constitue l'un des innombrables *private jokes* du film) ont élaboré une intrigue dont la rigueur et la richesse étonnent à chaque nouvelle vision. Il n'y a pas un seul plan de *Peeping Tom*, pas un détail de l'image, du son ou du montage qui ne soit, ne serait-ce que par le constant jeu de renvoi des foisonnantes références internes, diaboliquement signifiant. Plus encore que *Sunset Boulevard* de Wilder, *The Legend of Lylah Clare* d'Aldrich ou *Passion* de Godard, c'est le plus magistral des films jamais tournés SUR le cinéma, et c'est une pertinente, acide et ironique méditation sur la part de scopophilie que comporte toute pratique (créative ou cinéphilique) du cinéma. Aussi bien, le cinéaste Baden (c'est-à-dire... Baden-Powell!) est-il littéralement le pivot autour duquel s'articulent des personnages qui, d'une façon ou d'une autre, sont tous des voyeurs, à l'évidente (mais très relative) exception d'une aveugle (Maxine Audley) qui, elle, est en quelque sorte "voyante", au sens surréaliste du terme (3). Un plan de Mark versant du révélateur dans une fiole s'enchaîne sur un plan où elle se sert un verre de



Michael Powell with his son Columba (Mark as a child) and Mark Lewis' suicide in the final scene of *Peeping Tom* (above); Powell and his son on the set (right).



whisky, son "révélateur" à elle.

Peeping Tom est à la fois un violent réquisitoire contre une conception normalisatrice de la psychanalyse, un mélo bouleversant, une flamboyante histoire d'amour, une savoureuse satire sociale, un polar haletant, un film d'angoisse très éprouvant, un monument d'humour (noir), un exaltant exercice de style dont la sobriété et l'indémontable classicisme, aux antipodes de l'académisme, soulignent harmonieusement l'époustouflant (mais élégant) culot. C'est aussi, en filigrane omniprésent, un film superbement érotique (et, à ce titre, profondément troublant) dans sa lecture d'une sexualité pathologique. La moiteur du climat est entretenue par deux ou trois séquences relativement olé-olé (4) (et résolument fétichistes), qui firent parfois cataloguer *Peeping Tom*, en 1960, comme film de cul (voire, on l'a vu, comme film "pornographique"). On n'y aperçoit pourtant qu'une seule nudité (celle, tout plein bandulatoire, de l'attendrissante Pamela Green), et encore est-elle chaste (le poil pubien étant, à l'époque, banni des écrans) et fugitive (le bref plan concerné se situant à la fin d'une bobine et s'écourtant, dès lors, de quelques images à presque toute projection) (5).

Il faut, au passage, préciser que *Peeping Tom* ne présente, sous cet angle, aucune rupture avec les autres films de Powell (Canterbury, Kent, 1905). Sous des formes diversement baroques, l'érotisme est présent dans des œuvres aussi différentes que *The Phantom Light* (1935), *A Canterbury Tale* (1944), *A Matter of Life and Death* (1946), *Black Narcissus* (1947), *The Red Shoes* (1948), *Gone to Earth* (1950) et *Bluebeard's Castle* (1964), comptant toutes parmi les meilleures réalisations d'un cinéaste qui, jadis prestigieux, fut ensuite singulièrement mésestimé ou, du moins, mal connu.

Peeping Tom est, peu à peu, devenu un film mythique. On est, à son égard, passé de la réprobation générale à un véritable culte. Cette réhabilitation, légitime, a longtemps jeté une ombre paradoxale sur les films antérieurs de Powell. Elle n'a pas suffi, non plus, à relancer la carrière de celui-ci. Après le scandale de *Peeping Tom*, à la seule exception de *Bluebeard's Castle* (destiné à la télévision), il n'a plus tourné que des films mineurs, parfois indignes de lui. Il ne lui a servi à rien d'être nommé par Francis Ford Coppola *senior director in residence* du studio Zoetrope, un titre tout honorifique. Mort en 1990, il n'a pu concrétiser les deux projets qui lui tenaient le plus à cœur: *The Tempest*, d'après Shakespeare, et *La Vouivre*, d'après Marcel Aymé (6). Et quand on parla de produire un remake de *Peeping Tom*, en 1982-83, on n'envisagea même pas de lui en confier la réalisation...

En octobre 1973, lors de la rétrospective que lui consacrait la Cinémathèque royale de Belgique de Bruxelles, j'ai eu le pot de m'entretenir longuement avec Powell. Voici, en vrac, ce qu'il m'a raconté de plus croustillant sur *Peeping Tom* tout en vidant méthodiquement de grands verres de whisky (sans glace).

«J'avais remarqué Leo Marks en lisant un sujet qu'il avait écrit. C'était d'une habileté étonnante. Un jour, je l'ai rencontré à un dîner et je lui ai dit que je voulais faire un film sur Freud. Ça l'a intéressé et nous avons décidé de travailler ensemble. Mais, la semaine suivante, nous apprenions que John Huston partait préparer *Freud* au Mexique. Il ne nous restait plus qu'à trouver un autre sujet, et c'est alors que Marks m'a exposé celui de *Peeping Tom*. Nous avons écrit l'adaptation et le découpage en collaboration, mais toute l'idée de base vient de lui et il est le seul auteur du scénario original. [...] *Peeping Tom* est, en un sens, un film entière-

ment codé (7). Marks était déchiffreur de codes pendant la guerre, et il en a conservé une certaine tournure d'esprit.

«A la sortie du film en Angleterre, j'ai été très surpris de constater qu'il choquait les gens. Car je vous assure que le sujet, à l'époque, les choquait vraiment!

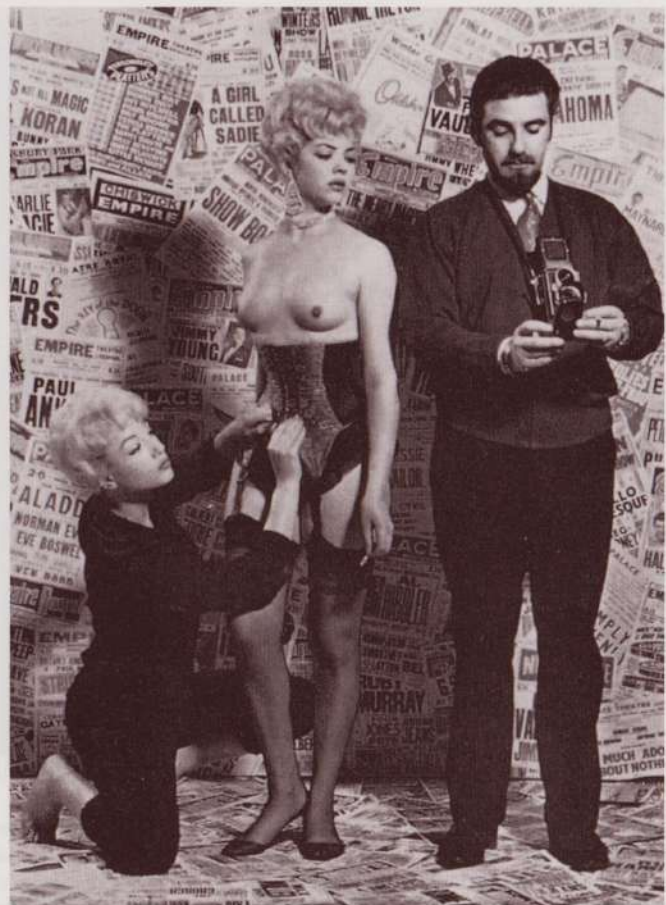
«Pour le rôle de Mark Lewis, j'avais d'abord songé à Laurence Harvey mais j'ai finalement choisi Carl Boehm, et je suis très satisfait de ce choix. Je trouve Boehm extraordinaire. Il me met mal à l'aise chaque fois que je revois le film. C'est un acteur d'une grande sincérité, bien que sa première ambition ait été de devenir chef d'orchestre, comme son père, et de diriger des opéras. Il était amusant de lui faire interpréter *Peeping Tom*, parce que son père fut l'un des premiers chefs à veiller personnellement à la qualité technique de ses enregistrements et que, dans le film, le père de Mark Lewis est lui aussi, d'une façon différente, un maniaque de l'enregistrement. Le film est plein de clins d'œil de cette sorte.

«J'ai joué moi-même le père de Mark Lewis. Si je joue parfois dans mes films, il ne faut généralement pas voir là un message. C'est juste par facilité, pour simplifier diverses choses dans le cadre de la production. Mais, pour *Peeping Tom*, c'était différent. Ma prestation dans le rôle du père avait un sens.

«[...] Certains détails, dans le personnage de Mark Lewis, sont aussi des références à Harrison Marks. Il était alors marié avec son modèle préféré, Pamela Green (8). C'est elle qui joue dans *Peeping Tom* le mannequin nu que Mark Lewis assassine: c'étaient d'excellents amis à moi, et certaines scènes du film leur rendent un véritable hommage! Harrison Marks n'a pas du tout collaboré à *Peeping Tom*, mais ce sont des photos à lui qu'on voit dans la scène avec Miles Malleston – lequel était, par



Michael Powell with Pamela Green on the set of *Peeping Tom*.



Pam Green and Harrison Marks with Mary during a photo session.

ailleurs, un de nos amis communs. De plus, toutes les scènes du studio photographique ont été filmées dans le studio d'Harrison Marks. Il assistait évidemment au tournage, ça l'amusait beaucoup de voir Pamela jouer pratiquement son propre rôle. C'est son assistant personnel qui, dans le film, campe l'assistant de Mark Lewis pour la séance de photos (9).

«[...] Leo Marks avait songé au miroir fixé à la caméra de Mark Lewis, mais c'est moi qui ai eu l'idée d'un miroir déformant. C'était plus expressionniste.

«Je ne pense pas que *Peeping Tom* soit un film d'horreur. Ça ne me dérange pas qu'il soit considéré comme tel, mais c'est une tout autre histoire. Je n'aime pas du tout les films de Whale, Browning ou Fisher. En fait, leur cinéma ne m'intéresse pas. Je considère qu'il y a suffisamment d'horreur dans le quotidien, et qu'on perd du temps en inventant des horreurs supplémentaires (10). *Peeping Tom* est... un drame. Oui, c'est cela; un drame. Personnellement, je suis tout à fait "pour" Mark Lewis. Je crois que ça se voit dans la façon dont j'ai fait le film. Je pense simplement que c'est un garçon qui va un peu trop loin dans l'application de ses idées. A cela près, je suis favorable aux principes qui sont les siens.

«Je ne prétends pas qu'il y ait un peu de Mark Lewis dans tous les cinéastes. En moi ? Oh ! moi... oui. Oui !

«*The Red Shoes* et *Peeping Tom* sont des films très différents, mais tous deux sont des spectacles sur le spectacle. Je crois que *Peeping*

Tom est le plus beau... à moins que ce soit *The Red Shoes*... Non. Finalement, je préfère *Peeping Tom* (11)».

On pourrait glosier à l'infini sur les implications érotiques d'un film incroyablement dense qui, conçu comme une spirale d'embrications référentielles, ne cesse de se mettre lui-même en abîme, jusqu'au vertige (12). Les yeux et la vue y constituent un leitmotiv obsessionnel. Dès les premières images, en gros plan, comme en exergue, un œil se substitue au sigle familier — mais subitement chargé de sens — de *The Archers* (la société de production de Powell): une cible, au centre de laquelle vient se ficher une flèche (13)... Mark Lewis (qui, dans une scène, se fait passer pour un journaliste de *The Observer*!) contraint ses victimes à un auto-voyeurisme extrême (14), que lui-même n'outrépassera qu'en filmant et regardant son propre empalement: un suicide soigneusement mis en scène, sous les yeux d'Helen, sa petite amie (Anna Massey). Mais le voyeur suprême est évidemment le spectateur, et c'est sans doute pourquoi *Peeping Tom*, film quasi hypnotique, nous touche tant.

Mark se montre égaré, comme châtré, sans sa caméra. Elle est son phallus (il "prend" les femmes avec elle), mais aussi un fétiche aimé (il l'embrasse passionnément sur l'objectif, autrement dit sur la bouche, après avoir échangé son premier baiser avec Helen). Ce qui le fascine et l'excite n'est pas l'acte meurtrier proprement dit : c'est la peur qu'il découvre sur le visage de ses "actrices", cette peur qu'il leur

donne à voir et qu'il filme. Il n'y a dans *Peeping Tom* aucun effet sanglant, aucune amorce de séquence gore. C'est un documentaire sur la peur que réalise Mark Lewis, et non un *snuff movie* (15).

«Je SUIS le cinéma» a, un jour, déclaré Powell. *Peeping Tom* est, à sa façon, un étrange film de famille. Powell ne se contente pas d'incarner le père de Mark, un biologiste scotophile, nécrophile et sadique: c'est un de ses fils qui tient le rôle de Mark enfant, et c'est sa femme (16) qui tient celui de la mère morte dont il impose — et filme — les adieux à son rejeton. Inextricablement mêlées, la vie et la fiction se vampirisent et s'enfantent mutuellement. Pour cette raison et bien d'autres encore, peut-être n'est-il pas exagéré de considérer *Peeping Tom* comme le film le plus intelligemment pervers de toute l'histoire du cinéma. (JPB)

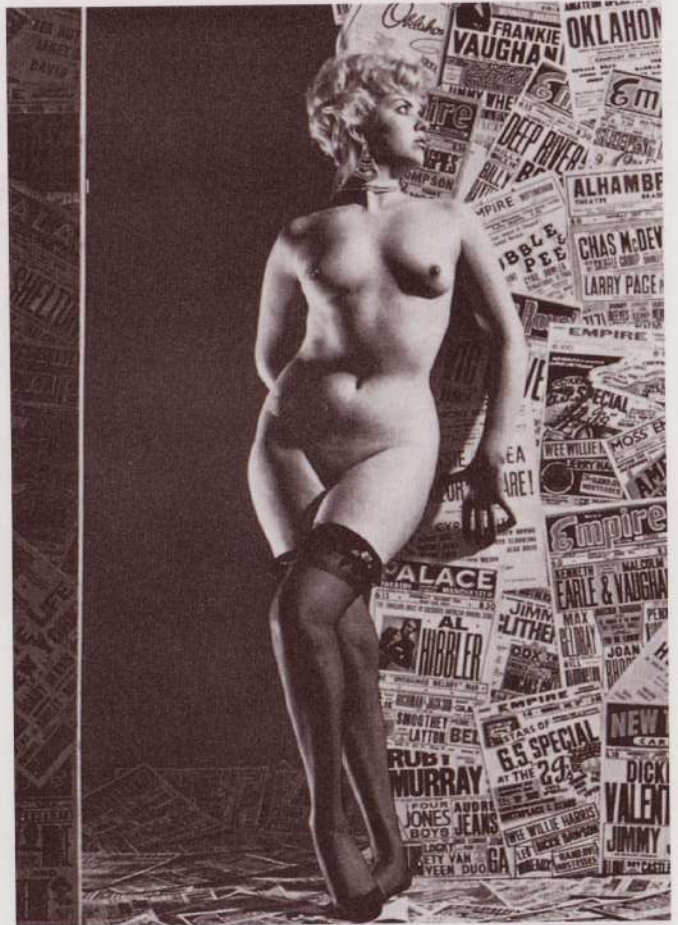
NOTES

1) Comme la créature de Frankenstein, le héros de *Peeping Tom*, à la fois monstre et victime, est aussi pathétique que terrifiant. Mais Mark Lewis, si pitoyable qu'il soit, n'a cependant rien d'un minable. Par-delà sa vulnérabilité, sa détresse et sa folie, il reste magnifiquement maître de son destin. En cela, il est bel et bien un héros sadique. Son suicide n'est pas un échec, mais une apothéose: ce sera la séquence finale du documentaire autobiographique (et fortement scénarisé) dont ses victimes n'auront été que les guest stars.

2) Le scénario original a été publié en volume



The sensuous Pamela Green in a publicity photo by Harrison Marks.



Model Mary in the Harrison Marks' Studio, in London.

(avec, en introduction, une interview de Leo Marks par Chris Rodley): Leo Marks, *Peeping Tom*, collection "Classic Screenplays", Faber and Faber, Londres, 1998. Selon ses propres déclarations, Leo Marks aurait eu l'idée de *Peeping Tom* en voyant Powell «regarder un de ses vieux films».

3) La cécité de la dame ne l'empêche pas d'épier son entourage avec une délectation maniaque. L'ouïe et le toucher lui suffisent pour "voir": «Je prends votre photo», dit-elle à Mark en palpant son visage. Le parallélisme entre le voyeur et l'aveugle est accentué par d'autres similitudes, et elle braque sa canne sur lui comme il braque le pied tueur de sa caméra sur la gorge de ses victimes. Détail tournéboulant, elle "observe" ses moindres déplacements grâce au système d'écoute mis en place par son père, initiateur et instigateur de son voyeurisme.

4) Sitôt le pré-générique, à travers le viseur de la caméra de Mark Lewis, c'est-à-dire par ses propres yeux, nous voyons une fille commencer à se déshabiller. Celle-ci, Dora, une prostituée, est interprétée par une actrice déjà mûrissante, Brenda Bruce, dont l'air rogue et les traits fatigués font merveille. Curieusement, il semblerait que Powell ait d'abord songé à une comédienne plus jeune et nettement plus fadasse. Sur la chaîne câblée Ciné Classics (émission "Le Club", semaine du 12 au 19 novembre 2000), Mylène Demongeot, en effet, a raconté qu'elle avait failli jouer dans *Peeping Tom*.

Mais elle devait avoir «une seule scène», «le rôle d'une fille qui se fait tuer», et son agent l'aurait dissuadée d'accepter. Il est amusant de noter que Brenda Bruce, trois ans après *Peeping Tom*, jouera dans *Nightmare*, de Freddie Francis (ancien opérateur de Powell), le rôle d'une nommée... Mary Lewis !

5) Objet d'un faux raccord trop grossier pour être involontaire (Pamela Green, debout et en soutif, se retrouvant en un clin d'œil allongée et à poil), ce plan de nudité semi-subliminal sera absent, jusqu'en 1986, des copies distribuées aux Etats-Unis. Une version prude, où les nénés de Pamela étaient cachés, avait été spécialement tournée pour le marché américain.

6) Pendant trois ans, deux sociétés, l'une anglaise, l'autre grecque, ont annoncé *The Tempest* dans un programme de coproduction. La dernière fois qu'il fut question du film, en 1976, il devait être coréalisé l'année suivante par Powell et un cinéaste grec, Costas Karagiannis (alias Costa Carayannis, alias Dacosta Carayan), jusqu'alors spécialisé dans l'érotisme à deux drachmes. Mais l'échec commercial du premier film dirigé par Karagiannis pour le compte des deux partenaires, *Land of the Minotaur* (ou *The Devil's Men*), mit définitivement fin au projet. *La Vouivre* n'a pas eu davantage de chance: c'est Georges Wilson qui, en 1988, sans l'ombre d'un talent, a finalement porté à l'écran le roman de Marcel Aymé.

7) Les clés ne jouent pas par hasard un rôle important dans le film. C'est seulement après

avoir accompli son Grand Œuvre, le meurtre de Milly, que Mark osera se servir d'une serrure, ouvrant symboliquement la porte à ses pulsions ultimes.

8) En réalité, Pamela Green et Harrison Marks vivaient ensemble mais n'étaient pas mariés.

9) Vingt ans après cet entretien, une lettre de Pamela Green m'a révélé que Powell, facétieux, avait passablement enjolivé la vérité. Il ne connaissait Pamela et son compagnon que de fraîche date et s'était contenté de visiter leur atelier photographique (4 Gerrard Street, à Soho), puis de le faire reconstituer à l'identique dans les studios de Pinewood, à Buckinghamshire, où furent filmés les intérieurs de *Peeping Tom*. Pamela (qui avait apporté ses froufrous de modèle [conçus et cousus par elle-même] pour les porter à l'écran) tourna ses scènes en novembre 1959. Dans un autre témoignage, elle raconte qu'elle ignorait qu'elle devait se montrer nue dans un plan. Elle commença donc par refuser, au grand mécontentement de Powell (qu'elle décrit comme un tyran «faustien» dont «le principal passe-temps était d'humilier les acteurs»). Non crédité au générique, Harrison Marks (qu'on serait tenté de surnommer Marks [ou, mieux encore, Mark's] Lewis) exerçait officiellement la fonction de photographique consultant sur le plateau de *Peeping Tom*. Sa mission se borna à prendre une série de clichés coquins de sa compagne, pour la campagne de promotion. Le film déclinant le voyeurisme à l'infini, il est piquant de remarquer que Pamela



Pamela wearing her negligée on the set of *Peeping Tom*.



Pamela in another publicity photo by Harrison Marks.

Green, quelques années plus tard, allait à son tour devenir photographe de plateau (notamment pour Tyburn, la firme de Kevin Francis). Vous pouvez trouver d'autres informations sur le tournage de *Peeping Tom* dans deux documentaires réalisés pour la télé britannique: *Doing Rude Things* (1995), de Kristiene Clarke, sur le cinéma érotique anglais des années 50-60, et *A Very British Psycho* (1997), de Chris Rodley, entièrement consacré au film de Powell. En outre, Pamela Green a produit et distribué en vidéo un documentaire autobiographique, dont elle a elle-même écrit le commentaire: *Never Knowingly Overdressed* (1996), réalisé par Douglas Webb. Enfin, un long article de Pamela Green, qui apporte d'autres informations sur Michael Powell et *Peeping Tom*, est paru dans le numéro de juillet 1996 de la revue américaine *Femme Fatales*.

10) On peut, au passage, méditer cette réponse de Terence Fisher à Michel Caen, dans le no. 10-11 de *Midi-Minuit Fantastique* (hiver 1964-1965), au sujet de *Peeping Tom*: «C'est horrible. Je veux dire sur le plan moral. C'est très bien fait, mais vraiment dur à supporter. Ce personnage est épouvantable. Je crois que ce genre de film est dangereux...».

11) Powell, bizarrement, ne consacre que quelques lignes frustrantes à *Peeping Tom* dans le 2ème tome de son autobiographie (*Million-Dollar Movie*, Heinemann, Londres, 1992).

12) Il n'est guère étonnant que Pedro

Almodovar ait salué Powell en plaçant une affiche de *Peeping Tom* dans un décor de *Kika* (1993). Un plasticien canadien a carrément choisi, lui, de se faire appeler Mark Lewis (à moins qu'il ne s'agisse de son vrai nom, ce que l'on n'ose raisonnablement espérer). A la croisée du cinéma et de l'art conceptuel, l'une de ses œuvres, hommage intégral au film de Powell, s'intitule *Peeping Tom* (2000): cf. *Mark Lewis Films 1995-2000*, Film and Video Umbrella, Londres, 2000.

13) Le thème de l'œil hanté déjà *The Thief of Bagdad* et surtout *A Matter of Life and Death*, où un plan subjectif est "vu" par le regard du personnage principal (David Niven): les paupières de celui-ci se ferment sur l'écran, qui semble alors recouvert d'une peau rougeâtre et veinulée.

14) Avant de tuer Vivian, la danseuse (Moira Shearer), il prend soin de la filmer en train de le filmer.

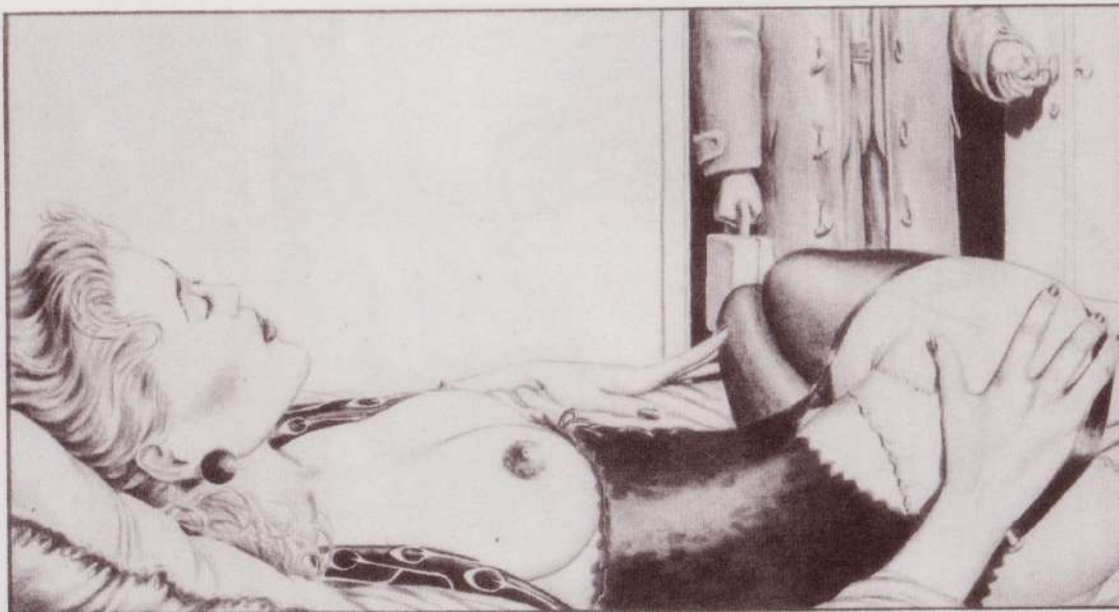
15) Ajoutons que les *snuff movies* (dont l'existence même est très controversée) seraient tournés dans un but lucratif et destinés à un public, si restreint fût-il, alors que Mark Lewis n'envisage pas un instant de commercialiser son film.

16) Epouse de Powell depuis 1943, Frances (Frankie) Reidy était déjà apparue dans un de ses films, *The Edge of the World*, en 1937. Elle est décédée en 1983. L'année suivante, Thelma Schoonmaker est devenue la seconde femme du cinéaste.

Peeping Tom (BRI 1960)

(*L'occhio che uccide* / *Face of Fear* / *The Photographer of Panic* / *Le Voyeur* / *Les Visages de la peur* / *Augen der Angst*)

D/SC: Michael Powell; P: Michael Powell Theatre (The Archers) / Nat Cohen (Anglo-Amalgamated Productions); S/Co-SC: Leo Marks; PH: Otto Heller; Additional PH (16 mm BW): Michael Powell; M: Brian Easdale; C: Carl Boehm (Mark Lewis), Moira Shearer (Vivian), Anna Massey (Helen Stephens), Maxine Audley (Mrs. Stephens), Pamela Green (Milly), Brenda Bruce (Dora), Miles Malleeson (old man collecting sexy photos), Esmond Knight (director Arthur Baden), Martin Miller (Dr. Rosen), Michael Goodliffe (Don Jarvis), Jack Watson (Inspector Gregg), Shirley Ann Field (Diane Ashley), Bartlett Mullins (Mr. Peters), Nigel Davenport (Sergeant Miller), Brian Wallace (Tony Hunter), Susan Travers (Lorraine), Maurice Durant (publicity chief), Brian Worth (assistant director), Veronica Hurst (Miss Simpson), Alan Rolfe (detective), John Dunbar (police surgeon), Michael Powell (Professor A.N. Lewis), Columba "Master" Powell (Mark Lewis as a child), Frankie Reidy Powell (Mark's mother on deathbed); COL (Eastmancolor); 109 min. / 104 min. / 86 min. Notes: George Harrison Marks was the photographic consultant. Filmed at the Pinewood Studios, Buckinghamshire. World premiere: April 7, 1960, at the Piazza Cinema, in London.



Guarda chi
si vede:
Mark, il ma-
go delle luci!

Look who's
there! Mark,
the Wizard
of the Light!

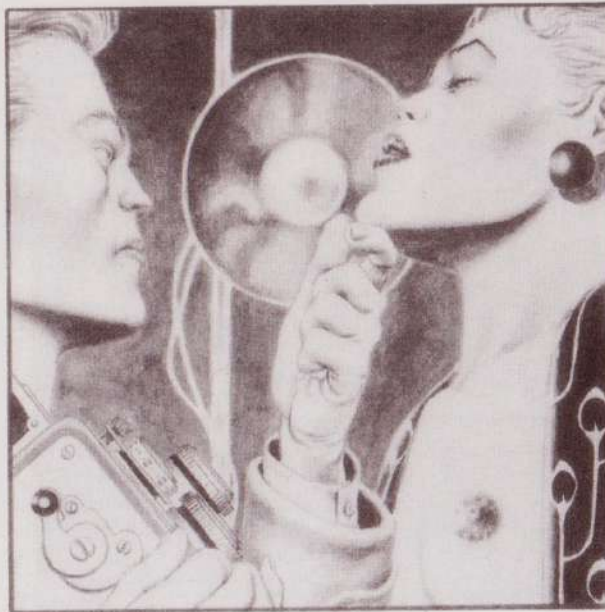
Tiens, c'est
vous Mark,
le magicien
des lumiè-
res!



Almeno tu
fossi uno di
quelli che
poi si danno
da fare...

I wish you
were one of
those who
get to the
point...

Si c'était au
moins un de
ceux qui se
remuent...

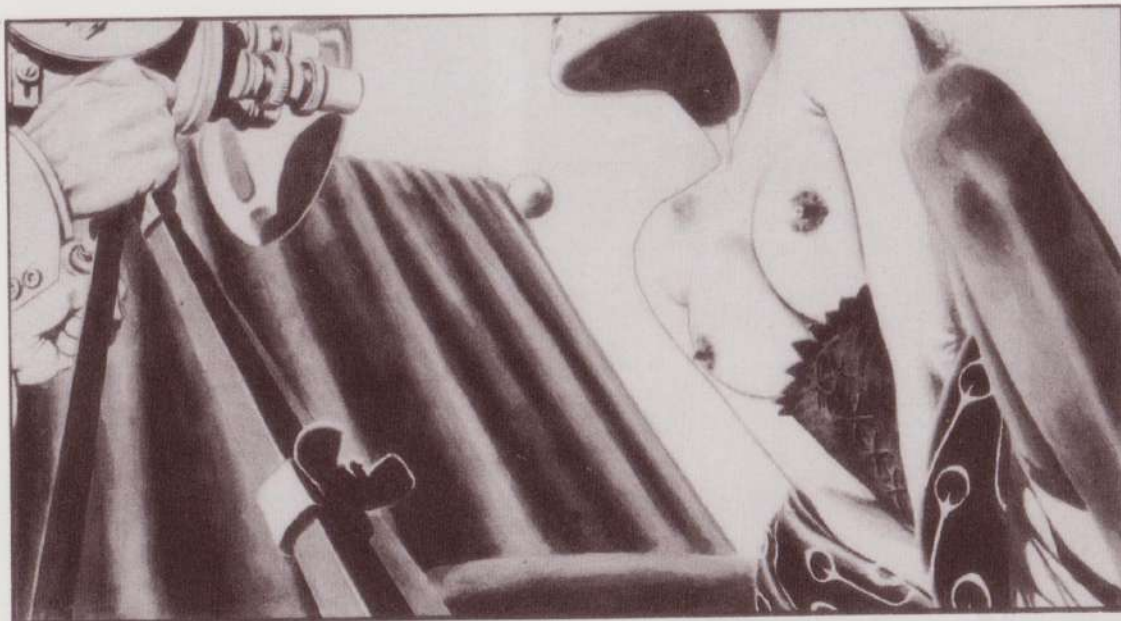


... potrebbe
essere un
po' più
divertente!

... This could
be much
funnier!

... il pourrait
être un peu
plus amu-
sant!





Dai, bello!
Rendimi
famosa!

Come on,
honey!
Make me a
star!

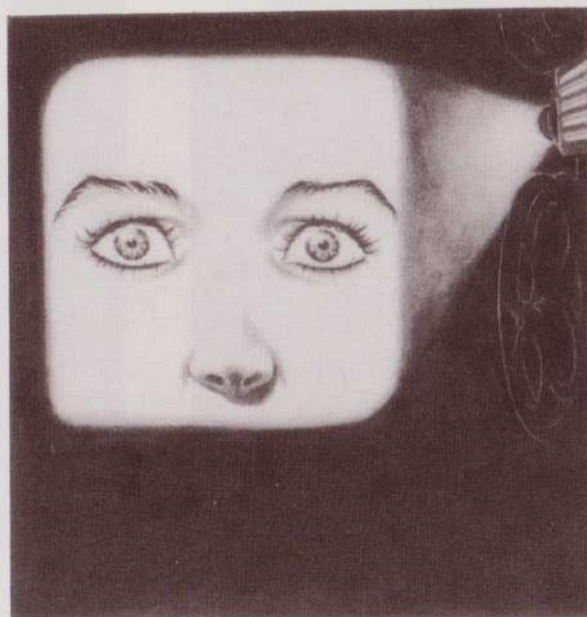
Allons, mon
chou!
Rends-moi
célèbre!



Più che
famosa... ti
renderò
immortale!

I'll make
you an
immortal
star!

Plus que
célèbre, je
te rendrai
immortelle!

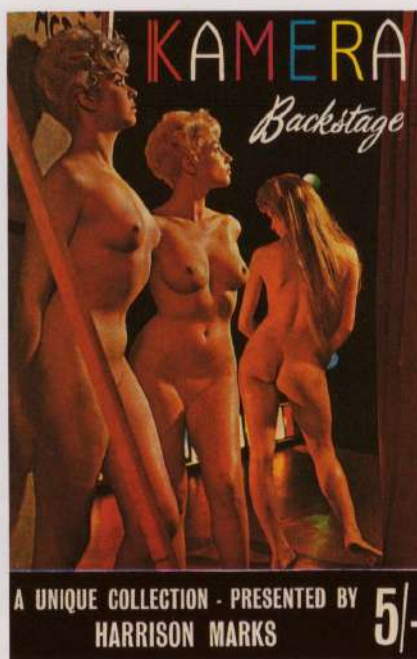


«Per la preziosa
collaborazione
offerta, esprimo
la mia più viva ri-
conoscenza a mio
figlio, Mark.»

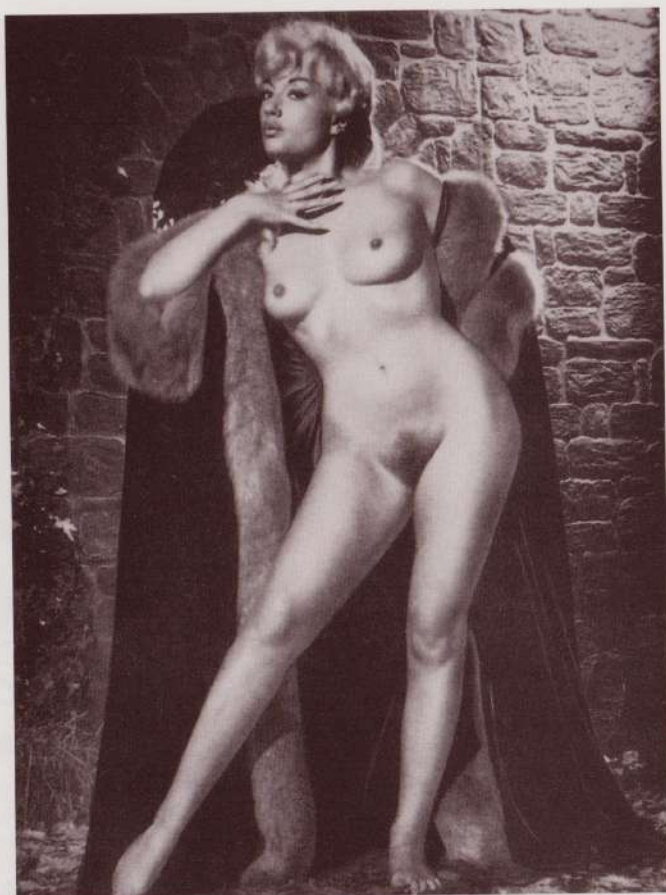
«For his precious
collaboration, I am
most grateful to my
son, Mark.»

«Pour la précieuse
collaboration qui
m'a été offerte,
j'exprime ma plus
vive reconnaissance
à mon fils,
Mark.»

**A.N. Lewis, *Fear
and Nervous Sys-
tem.***



George "Britain's King of Glamour" Harrison Marks' *Kamera* magazine and Britain's favourite model, Pamela Green. Pamela on the cover of the first issue (1957) and the *Kamera Backstage* one-shot (1959), and in a photo featured inside the latter (top); Pamela in *Xcitement* (1958), her first glamour strip short movie (above left) and in another still from *Kamera* magazine (above right). Opposite: Pamela in black stockings, and in an unretouched photo (top); Pamela, Queen of the Jungle, and another still taken during the filming of *Xcitement* (bottom). Page 101 to 103: Illustrator Giorgio Donati fantasizes a more explicit version of the murder of Milly in *Peeping Tom*. This 3-page illustrated story was plotted by Stefano Piselli and Roberto Guidotti and published for the first time in *Diva Cinema* (1989).





Above: Porec, Istria, September 1959. The gorgeous Barbara Valentin on the set of *Ein Toter hing im Netz*.

Opposite: Alex D'Arcy as Gary Webster, the Hollywood impresario, fighting against the giant spider which will turn him into a murderous monster (top); Babs (Barbara Valentin) shows her legs to be hired as a dancer (bottom).

«Hard to believe but back in 1960, *Horrors of Spider Island* was considered something of a dirty movie. Originally released in the U.S. as *It's Hot in Paradise*, the charms of this delirious, bizarre-and-a-half, horror cheesecake classic from Germany come from its gloriously lurid mix of monsters and half-naked women with a drooling emphasis on legs, stockings, gratuitous skinny-dipping, cleavage, and brassieres. Why, it's almost a nudie!» (Frank Henenlotter presenting the movie for a Something Weird Video collection)



Ein Toter hing im Netz A Pin-Up in a Spider's Web

«[...] une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère [...] Moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin. Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre. Tout simplement!»

Isidore-Lucien Ducasse, comte de Lautréamont.
Les Chants de Maldoror

Alcune ballerine vengono scritturate da Gary, un impresario di Hollywood, per una tournée a Singapore. Durante il viaggio, il loro aereo precipita in mare. All'incidente sopravvivono solo l'impresario e otto ragazze, che a bordo di un canotto raggiungono un'isola apparentemente disabitata. Nel corso dell'esplorazione il gruppo scopre il cadavere di un uomo imprigionato in un'enorme ragnatela. Si tratta di un professore specializzato nella ricerca di giacimenti di uranio. Poco dopo Gary viene assalito e ferito da un gigantesco ragno, che lo infetta innescando in lui una mostruosa trasformazione. In preda al panico, Gary si nasconde nel folto della foresta. Allarmate, le ballerine partono alla sua ricerca, ma una di loro perisce, strangolata da Gary, ridotto ormai ad un ragno umano. Nel frattempo giungono sull'isola due assistenti del professore: tra loro e le ragazze sbocciano amori e rivalità. Ma il pericolo è ancora in agguato...

«Dada non è morto.

La gratuità è l'alleata del caso.

Il caso è l'amico del cinema.

L'obiettivo diventa il cinema.

Un incosciente, anzi più di uno, sono alla base di questo capolavoro dadaista intitolato *Le Mort dans le filet* (Ein Toter hing im Netz).

«Sappiate che il titolo (peraltro bellissimo) si

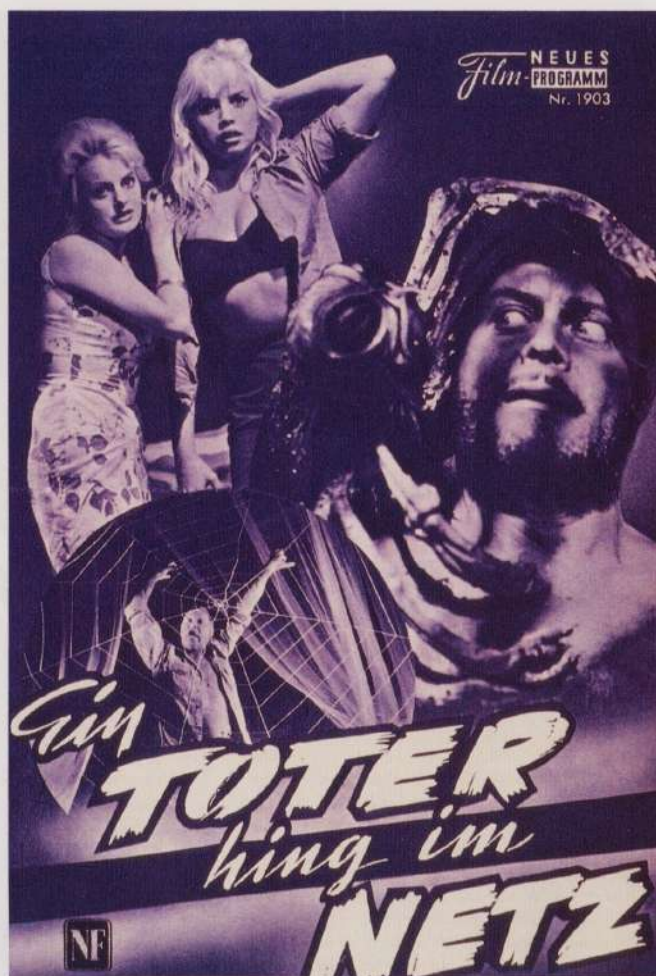
riferisce solo ad una piccola parte del film, essendo il resto costituito da un uomo-ragno e da alcune ragazze molto spogliate. Sappiate soprattutto di aver avuto il torto di non seguire



con assiduità tutta la programmazione della migliore sala cinematografica di Parigi: il "Midi-Minuit".

«Siete i degni spettatori della Nouvelle Vague. Vi hanno convinto che il cinema deve solo "meditare" e le immagini vi fanno paura. Tanto peggio per voi... ma forse c'è ancora tempo; la guarigione è forse possibile. Non occorre andare dallo psichiatra. Precipitatevi al "Midi-Minuit" e ritornateci finché sarete persuasi che il cinema è anche immagine casuale, rivoluzione visiva, erotismo sincero. Solo allora vi sentirete vivi, potrete guardare le ragazze per strada, potrete fare l'amore, potrete sognare, avere paura, ribellarvi.

«Torniamo, se volete, al film di Fritz Böttger, anche se scriverne è diminutivo. I film di questo genere (sono rari) si degustano, si sognano, si vivono e non si lasciano certo analizzare». Questa splendida annotazione critica di Ado Kyrou (pubblicata in *Positif* n. 39 del maggio 1961) risuonò come un grido solitario nel coro della stampa cinematografica dell'epoca, quasi unanime nel distruggere *L'abbraccio del ragno*. I *Cahiers du cinéma*, nel n. 118 dell'aprile 1961, furono particolarmente severi: «Il fantastique al servizio dello strip-tease; un uomo-ragno insegue otto ballerine naufraghe. Ahimé, le scene sono puerili, gli effetti grotteschi, le ragazze volgari». Commento ancora più lapidario e irridente in *Cinéma 61* (n. 56, maggio 1961): «Paura ed erotismo da spanciarsi dalle risate». Guy Allombert, in *La Saison cinématographique 1961*, scriveva: «Nulla. La realizzazione è inesistente. Nessuno si è dato minimamente da fare, né sceneggiatore né direttore della fotografia, per conferire un grammo d'interesse a questa produzione». L'Office Catholique du Cinéma, facendosi forte di consigliare i suoi parrocchiani per mezzo di un sistema di quotazioni, infliggeva al film l'infamante (ai loro occhi!) valutazione 5 («da rifiutare, astenersene per disciplina cristiana e per dare l'e-



Original German press ad and poster for the movie directed by Fritz Böttger and produced by Wolf C. Hartwig.

sempio»). Il suo organo d'informazione, il *Répertoire Général des films* 1961 denunciava «un universo di falso esotismo al servizio di un'insipida storia. Un insieme di erotismo, violenza e terrore fanno rigettare questo film senza interesse». *Ecrans de France*, pubblicata dall'associazione cristiana "Film et Famille", rincarò la dose nel n. 248 del gennaio 1961: «nel suo insieme, un fallimento dal punto di vista tecnico e di una bassezza morale raramente raggiunta. Il terrore, per quanto lo riguarda, presenta dei toni sessuali. Aggiungeteci la pornografia cosciente voluta dalla sceneggiatura e capirete perché un "vietato ai minori di 18 anni" incoroni questo film».

... Penosi luoghi comuni di una critica fossilizzata o altezzosa che era lontana dallo sposare l'entusiasmo di Ado Kyrrou, sempre pronto a riscoprire film oscuri e disprezzati, e le sue concezioni libertarie. Si dovrà attendere qualche anno perché una nuova voce dichiari la strana bellezza dell'*Abbraccio del ragno*: quella di Jean-Pierre Bouyxou, in *La Science-fiction au cinéma* (1971). Il quale ritornò sul film nel 1975, nel primo numero di *Sex Stars System*, e poi nel 1985, in *Fascination* n. 26. Anche Roberto Guidotti e Stefano Piselli gli accordarono i loro favori nella monografia *Diva Cinema* (1989), per il quale il grande Leone Frolo disegnò tre bellissime tavole ispirate dal film. Nell'ambito del Festival Sigma di

Bordeaux, nel novembre 1983, il mai troppo lodato Bouyxou permise finalmente una riscoperta dell'opera, la quale sarebbe stata in seguito riscattata da un altro incondizionato estimatore, Jean-Pierre Jackson, inserendola nelle programmazioni televisive. Recentemente, il festival del cinema fantastico di San Sebastian del 2001, non ha fatto che confermare lo status di film culto dell'*Abbraccio del ragno*, ormai programmato al fianco di classici come *L'orribile segreto del Dr. Hichcock*. Una sequenza (la famosa lotta tra le ragazze) è stata proiettata nel corso di una serata "Trash" organizzata dal venerabile Centre Beaubourg parigino, nel maggio del 2001, di fronte a cinquecento persone. Infine, l'editore Something Weird Video di Seattle ha da poco pubblicato la versione americana in dvd, inserendola nella collana "Sexy Shockers from the Vault", curata dal regista cult Frank Henenlotter.

Per comprendere appieno l'originalità dell'*Abbraccio del ragno*, torniamo alla sua genesi. Come *Al di là dell'orrore* (*Die Nackte und der Satan*), *L'abbraccio del ragno* è un'anomalia nella carriera del produttore tedesco Wolfgang C. Hartwig. Nato a Düsseldorf l'8 settembre 1921, iniziò la carriera con un colpo sensazionale: l'acquisto del film privato in 8mm con Eva Braun e Hitler, integrato da un documentario, *Bis Fünf nach Zwölf* (1953) di Gerhard Grindel, che però fu bloccato immediatamente.

Il giovane produttore si difese, vinse il processo e il film ottenne un enorme successo. Il secondo colpo messo a segno da Hartwig fu la distribuzione nella Germania pruriginosa di Adenauer della "scandalosa" *Lucrezia Borgia* di Christian-Jaque. Bastava davvero poco, a quei tempi, per infiammare il pubblico, le associazioni cattoliche e la censura!

Il suo destino era segnato: sotto l'egida della Rapid Film di Monaco, si specializzava nella produzione di film sexy. L'erotismo del corsetto, del reggicalze nero, dei tacchi a spillo e delle camicie da notte vaporose, gli spogliarelli da cabaret, qualche seno all'aria sono le basi commerciali su cui si fonda la sua produzione, il cui classico alibi è il dramma morale. Nonostante una lunga parentesi negli anni '60, consacrata ai film d'avventura, spionaggio e western, Hartwig restò fedele al nudo, spogliando allegramente la moglie francese, la stellina Véro-nique Vendell (*La Tour de Nesle*, *La signora ha dormito nuda con il suo assassino...*) e guadagnando soldi a palate negli anni '70 con i celebri "Schulmädchen-Report", pseudo-inchieste soft sui diversi aspetti della sessualità tedesca. Avrebbe chiuso la carriera nel 1977, coproducendo *La croce di ferro* (*Cross of Iron*) di Sam Peckinpah.

Il nostro *Abbraccio del ragno*, che rigurgita di attricette in bikini e presenta dei punti in comune con il *nudie* americano, si colloca dunque

perfettamente nella carriera di Hartwig, distaccandosi però notevolmente dai drammi sessuali e moralistici che di solito produceva. Anche il notevole *Al di là dell'orrore*, il suo primo cocktail di terrore ed erotismo che precede di un anno *L'abbraccio del ragno*, è una straordinaria sorpresa. All'origine di questi due singolari film ci sarebbe un soggiorno a Parigi, trascorso con la sua ultima scoperta, la giovanissima Barbara Valentin, un autore di manuali sessuali di successo, Walter Schmitz, e l'amica di quest'ultimo. In mezzo a tanti aneddoti (una rissa provocata da Barbara presso le Galeries Lafayette, i suoi diciott'anni festeggiati in un bordello), una serata trascorsa al mitico teatro del Grand-Guignol, in rue Chaptal, è decisiva. Quest'antro dell'orrore, avido di emoglobina e di erotismo (soprattutto negli ultimi anni), aveva raggiunto una risonanza internazionale. Il produttore ne uscì esaltato! Ancora oggi, il ricordo di quel teatro scomparso resta vivido nella memoria di Hartwig, che ci ha confermato di aver trovato lì l'ispirazione per miscelare abilmente sesso e orrore. Che poteva mai aver visto quella sera per produrre poi l'incredibile *Al di là dell'orrore* di Victor Trivas con la testa vivente di Michel Simon? Forse, *Les Coupeurs de tête...*

Se *Al di là dell'orrore* trae il suo fascino velenoso da una brillante regia, che sfrutta straordinariamente le scenografie e la fotografia, malgrado un intrigo delirante nel contesto codificato del genere giallo, *L'abbraccio del ragno* è un monumento al nonsense e all'improvvisazione. Alla professionalità di Victor Trivas si contrappone il gioioso dilettantismo di Fritz Böttger (occasionalmente attore cinematografico, ma soprattutto sceneggiatore), che fino ad allora aveva realizzato solo una farsa paesana (*Die Junggesellenfalle*, 1952) e un'operetta viennese (*Auf der Grünen Wiese*, 1953), due prodotti tipici del cinema popolare tedesco, lontani cento miglia da un film di *sexploitation* come *L'abbraccio del ragno*. Il film conobbe una tra-



Manager Gary examining Babs' legs. Original Italian "fotobusta".

vagliata gestazione sin dai primi giorni delle riprese in esterni a Porec, nella ex Repubblica jugoslava. La sceneggiatura veniva riscritta continuamente. L'unica star del film, l'attore d'origine egiziana Alex D'Arcy (Alexander Sarruf Efflatoun, Cairo 1908 - Beverly Hills 1996), all'epoca proprietario di un cinema a Monaco, non riusciva a raccapezzarsi nel caos generale. Si arrabbiò e prese Hartwig da una parte: «Senti un po', io non recito in una simile stronzata, è bene che tu lo sappia! Procedi in tutte le direzioni, esclusa quella logica» (dichiarazione riportata da *Stern* nel febbraio 1960). Diversi anni dopo, avrebbe dichiarato di essere lui stesso il regista del film: «Oh sì! Quel film, l'ho diretto io! Il regista non capiva nulla

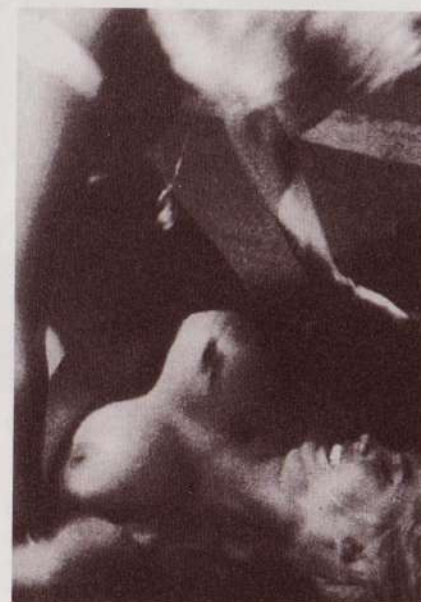
di regia. Ma, volete saperla tutta, il film ha fatto un sacco di soldi in Europa! E sono io che ho girato quella coglionata! E riscrissi anche la trama, che procedeva a casaccio. Le attrici erano tremende...» (da *Psychotronic Video* n. 32, 2000).

Dal documentatissimo articolo di *Stern* del febbraio 1960 si apprende che Böttger andò su tutte le furie quando fu deciso di riscrivere la sua sceneggiatura. Alle sette del mattino, gli attori si recarono sul set, ma non c'era nulla di pronto. In seguito, i ruoli non vennero più scritti. I dialoghi venivano distribuiti giorno per giorno, provocando talvolta una certa gelosia tra le ragazze. Böttger, furioso per la versione proposta da Hartwig, si schiantò contro un albero con la sua Porsche mentre rientrava a casa. Mentre il povero regista era ricoverato per quattro giorni in ospedale, Hartwig prese il suo posto e continuò le riprese a tutto spiano, seguendo una perfetta logica da produttore. Cinquanta scene filmate in un giorno, più del doppio di quelle che riusciva a girare Böttger. Un vero e proprio tour de force, con l'orario delle riprese prolungato fino alle 10 di sera, domeniche comprese. Sulla reale paternità del film, Hartwig non ha dubbi. Come riportato da *Stern*, fece il sostituto per quattro giorni, girando soprattutto le sequenze con le trasformazioni del mostro e quelle con il ragno, mentre il resto delle riprese fu diretto da Böttger e in nessun caso da Alex D'Arcy («un bravo ragazzo, ma non troppo intelligente»). Il produttore era sempre addosso a Böttger per spronarlo a sfruttare al meglio gli aspetti commerciali del soggetto e impedirgli di realizzare il film "artistico" che lui desiderava. Per di più, il budget era ridotto all'osso: 150.000 marchi (a titolo di paragone, *Al di là dell'orrore* era costato dieci volte di più).

Si deve ricercare nel modo "avventuroso" in cui si girò il film una parte della spiegazione del risultato "dadaista" di questa pellicola? L'improvvisazione permanente spiega in effetti



Original Italian "fotobusta" featuring a still from the prologue of the German edition.



The famous girl-fight between Babs and Nelly (Eva Schauland). Barbara Valentin's nude breast is featured in the French edition only.

qualche dialogo "gustoso" e l'incoerenza di certe sequenze, pretesto di altrettanti spogliarelli. Tra le qualità involontarie del film, bisogna evidenziare anche un tema caro ai surrealisti: il mostro innamorato della bella, e l'amore impossibile che li unisce, eco lontana dello sconvolgente *King Kong*. Facendosi mordere da un ragno tanto ridicolo quanto quello del *Boia Scarlatto*, il bel Gary / Alex D'Arcy, dopo la metamorfosi, raggiunge la coorte dei mostri sfortunati del cinema. Mezzo uomo e mezzo animale, cugino tedesco del lupo mannaro, mostra una vistosa villosità e due braccia provviste di artigli tanto fatali quanto fallici. Il veleno del ragno, in base ai canoni dell'horror di serie B, lo spinge subito a decimare il suo harem di pin-up, ma in un barlume di coscienza risparmia la sua innamorata. Rappresentazione trasparente degli istinti incoscienti e delle pulsioni sessuali, il mostro riveste anche la figura simbolica del Padre che si deve uccidere. I due giovani bellimbusti, affascinanti e imberbi, vanno in soccorso delle fanciulle in pericolo,

fronteggiando il mostro peloso per avere il diritto di lasciare l'isola insieme alle ragazze. Questo lieto fine psicanalitico (la vittoria dei figli sul padre) non è certamente l'aspetto più innovativo di questa fiaba per adulti che si chiude con una morale rassicurante: le sabbie mobili inghiottono i bassi istinti, l'isola che esaspera i sensi viene abbandonata, e l'amore sboccherà sotto cieli più "civilizzati".

Altro elemento centrale che rafforza il fascino dell'*Abbraccio del ragno* è l'esotismo, sinonimo, come nelle opere più grandi, di erotismo. L'arcipelago della salvezza è situato in un improbabile mare del Sud, a largo di Honolulu. Il pericolo cannibalesco è sostituito da un ragno omicida e le ballerine americane scimmiettano doviziosamente le tradizionali indigene nel corso di una festa tahitiana, con tanto di ghirlande di fiori che lasciano intravedere i seni nudi. La più audace, Nelly (Eva Schauland), fa sussultare il seno prorompente al ritmo del bacino, nella migliore tradizione del varietà, che niente ha di folkloristico. Questo paradiso incontami-

nato, dal caldo soffocante, giustifica l'abbigliamento stile Eva. Regno del reggiseno, delle calze e del reggicalze, *L'abbraccio del ragno* rivisita da un punto di vista feticista l'erotismo naturista dei film d'avventura esotici alla Dorothy Lamour. La leziosità hollywoodiana è però soppiantata da eroine formose e senza complessi, volgari e rissose, simili a quelle delle riviste sexy. Provocanti ed esibizioniste, non temono la doppia versione! In Francia gli spettatori sono privati dell'inutile prologo della versione tedesca (una scena con due ragazze in camera, prima dell'audizione), ma sono gratificati da alcune scene di nudità, dispensatrici di folgoranti falsi raccordi. La famosa lite che oppone Barbara Valentin a Eva Schauland vede la camicetta della prima aprirsi e mostrare il suo meraviglioso seno, nel tumulto della lotta, contrariamente alla versione tedesca. Ma quando si rialza, ha ancora su il reggipetto nero! Ci chiediamo: esistono altre scene supplementari? La scena in cui Barbara Valentin fa la doccia di spalle esiste ripresa di fronte? A questo



Original Belgian "pavé de presse".



Babs, Ann (Helga Neuner) and Joe (Harald Maresch).

proposito, furono messe in giro delle voci ad arte, che aumentarono la notorietà della starlette. Il popolare giornale *Das neue Blatt* (n. 20, maggio 1960) pubblicò qualche nudo con dei pudici rettangoli censori, tra cui una foto nella doccia di profilo, titolando ipocritamente: «Queste foto sono uno scandalo!». L'articolo moralistico, che condanna il comportamento della giovane attrice diciannovenne, afferma che queste sequenze "pornografiche" sono state girate per il mercato sudamericano. Al contrario, Jean-Pierre Bouyxou (in *Fascination* n. 26) smentisce formalmente l'affermazione di Luis Gasca, riportata nel suo *Cine y Ciencia-Ficción* (1969), secondo la quale la versione belga differirebbe da quella francese e sarebbe più pepata. Hartwig non ci ha purtroppo confermato l'esistenza di altre sequenze piccanti. La censura cinematografica tedesca proibì una serie di foto sexy, stampata con il titolo *Venus in der Sonne*, protagonista una Barbara Valentin molto svestita, con indosso una ghirlanda di fiori, che provoca una muscolosa comparsa del film. Sfortunatamente, non si tratta della cosiddetta versione "sudamericana", né di un cortometraggio erotico girato a margine del film, ma sicuramente di un servizio fotografico (in parte presentato sulla rivista "per soli uomini" *Modern Man* nel giugno 1960).

Che sarebbe, infatti, *L'abbraccio del ragno* senza il richiamo erotico di Barbara Valentin? Ursula (Uschi) Brigitte Ledersteger (Vienna, 15 dicembre 1940 - Monaco di Baviera, 22 febbraio 2002) aveva vinto, a diciassette anni, il titolo di Miss Adria ad un concorso di bellezza, durante una vacanza in Italia sulla costa Adriatica. L'avvenente Uschi fu presto notata da un curioso personaggio, John Harris, un sedicente "agente cinematografico" che misurava il talento delle sue pupille con il "metro da sarta". Colpito dalle sue procaci forme, Harris ribattezzò la nuova scoperta Barbara Valentin e la presentò al produttore Hartwig, che la usò subito per piccoli ruoli sexy in *Stanotte sarai mia* (*Du gehörst mir*, 1958), *Al di là dell'orro-*

re (*Die Nackte und der Satan*, 1959) e *Die Wahrheit über Rosemarie* (1959).

Senza aver mai avuto un ruolo importante, Barbara Valentin divenne popolare grazie agli scandali orchestrati ad arte dal suo agente nel 1959, durante il Festival Cinematografico di Venezia. Soprannominata dalla stampa "BV Super", "Busen Wunder" e "Skandal Nuden", Barbara venne scelta da Hartwig, sempre più convinto del suo potenziale erotico, per un ruolo importante nel suo nuovo film, *Ein Toter hing im Netz*. L'attrice era lanciata e viveva una vita fatta di eccessi e amori libertini, interpretando un ruolo dopo l'altro in film come *Das Mädchen mit den schmalen Hüften*, *Festival Girls* (una commedia americana in cui Alex D'Arcy interpreta il suo pigmalione) e *In der Hölle ist noch Platz*. A parte due brevi parente-

si teatrali, Barbara avrebbe continuato a vivere la sua vita, tra scandali di ogni genere e tribolazioni sentimentali, partecipando a numerose pellicole (dallo spionistico *A 001 Operazione Giamaica* al poliziesco *Sull'asfalto la pelle scotta*, dall'erotico *Carmen Baby* al "women in prison" *Die Insel der blütigen Plantage*). Amica di Rainer Werner Fassbinder, avrebbe inoltre recitato in alcune sue opere (*Effi Briest*, *Martha*, *Il diritto del più forte*, *Lili Marleen* e *Berlin Alexanderplatz*).

Altre connotazioni surrealiste del film sono la strana ingenuità dell'insieme, con una menzione speciale per il ragno di peluche (fabbricato da un artigiano della Bavaria Film di Monaco) e le arie bamboleggianti di Barbara Valentin, e l'assenza totale di rigore e di barriere tra i generi. Con un'operazione di cinema-collage, *L'ab-*



The surviving girls find the human spider's first victim.



Two original German posters.

braccio del ragno mette a confronto l'avventura (naufragio, sopravvivenza su un'isola), il terrore (l'uomo-ragno), il naturalismo (la deliziosa scena del bagno in una cala) e certe prerogative del *nudie* (voyeurismo delle bagnanti, rissa pretestuosa, ballerine a seni nudi, gratuità delle scene sexy). La concatenazione degli avvenimenti rasenta l'assurdo, a dispetto del realismo paesaggistico. La povertà della storia, lungi dall'essere un ostacolo, permette ad ogni sequenza di svolgersi interamente anche nei tempi morti, recuperando la forza di un cinema primitivo. Il canotto alla deriva, l'arrivo sull'isola, la prima notte, il bagno, l'inseguimento alla luce delle torce sono altrettanti momenti drammaticamente deboli e privi di suspense, e proprio per questo assolutamente carichi di fascino. Anche il cast fu messo insieme in maniera bizzarra. Infatti, Alex D'Arcy, dopo aver tenuto Marilyn Monroe tra le braccia (in *Come sposare un milionario*, 1953), si ritrovò in mezzo ad uno stuolo di prosperose attricette che recitavano alla meno peggio. Segnaliamo inoltre l'eccellente fotografia del film che, come nota Bouyxou, «lungi dall'attenuare la sua superba nullità, la sottolinea incoerentemente». Ne è responsabile Georg Krause, già autore del bianco e nero di *Al di là dell'orrore*, vecchia volpe che aveva lavorato per Elia Kazan in *Salto mortale* (*Man on a Tightrope*, 1953), Stanley Kubrick in *Orizzonti di gloria* (*Path of Glory*, 1957), Robert Siodmak in

Ordine segreto del Terzo Reich (*Nachts Wenn der Teufel kam*, 1957) e Ralph Habib in *I sicari di Hitler* (*Geheimaktion schwarze Kapelle*, 1959). Hartwig racconta che aveva perso la testa per Barbara al punto di metterla in evidenza a discapito delle altre ragazze. Lo comprendiamo benissimo...

L'abbraccio del ragno si compiace della sua spontaneità, infrange i codici abituali del cinema con una costanza che lo eleva al livello dei più sconvolgenti capolavori involontari della serie Z. Proprio come *Mesa of Lost Women* e *Kiss Me Quick*, raggiunge delle altezze insospettabili. Fritz Böttger, dimenticato nella notte dei tempi, ebbe il grande torto di mettersi contro il suo produttore.

Malgrado le critiche negative, il film conobbe una diffusione abbastanza lucrosa, stabilendo un record di esportazione per un film prodotto da Hartwig: Francia, Inghilterra, Italia, Belgio, Stati Uniti, Messico, Sud Africa, Tunisia, Turchia, Giappone, eccetera. Hartwig riuscì a vendere il film persino negli Emirati arabi, sebbene fosse poco conforme ai dettami dell'Islam: la distribuzione fu ufficiosa, poiché fu proiettato solo per il piacere di ricchi emiri e dei loro amici. Siamo pronti a scommettere che re Hussein di Giordania, che per qualche mese sospirò dietro la scapestrata Barbara, si sia fatto recapitare una copia per la sua cineteca personale. Hartwig avrebbe continuato per un po' a esplorare il filone delle "isole erotiche" produ-

cendo *Flitterwochen in der Hölle* di Johannes Kai e *Die Insel der Amazonen* (in Italia, *L'isola delle amazzoni*) di Otto Meyer, entrambi con Dorothee Glöcklen. Ma questi due film, girati sempre nella ex-Jugoslavia nel 1960, ancora con Georg Krause direttore della fotografia, non beneficiarono della stessa diffusione di *Ein Toter hing im Netz*.

E soprattutto mancava Barbara! (CB)

Several female dancers are hired by Gary, a Hollywood impresario, for a tour in Singapore. During the trip, their airplane crashes into the ocean. The only survivors of the accident are the impresario and eight girls who, on board of a row boat, reach an apparently uninhabited island. While exploring the territory, the group discover the corpse of a man that has been trapped in an enormous spider's web. It's a professor specialized in finding new uranium deposits. Soon after that, Gary is assaulted and wounded by a giant spider, which infects him with his venom, triggering a monstrous transformation in his body. Terrified, Gary hides deep down the forest. Extremely worried, the dancers set up to find him, however one of them loses her life at the hands-claws of Gary, who has now become a human spider. In the meantime, two assistants of the professor reach the island: love and rivalry alike "blossom" between them and the girls.



Original Turkish poster.

However, danger is still lurking...

«Dada is not dead

Gratuitousness is the ally of chance

Chance is the friend of cinema

The object becomes cinema itself

«An irresponsible person, or, to be more precise, several irresponsible persons, are the main originators of this masterpiece of dadaism titled *It's Hot in Paradise*, a.k.a. *Horrors of Spider Island* (*Ein Töter hing im Netz*).

«Know then that the title (a very beautiful one indeed) deals only with a single part of the movie, the other one being composed of the "deeds" of a spider-man and several scantily dressed young ladies. Know, above all, that you've made a terrible mistake, having dared to miss with a certain frequency the whole programming of Paris' best movie-hall: the so-called "Midi-Minuit".

«You are the worthy spectators of the movies of the Nouvelle Vague. They have convinced you that cinema must only "think", therefore you are frightened by the images. Well, I pity you... Anyway, don't fret, maybe nothing is lost yet: you can still be healed. You don't have to go and consult a psychiatrist. Rush to the "Midi-Minuit" and return there every time you are convinced that cinema is also made of gratuitous images, visual revolution, sincere eroticism. Only then will you feel alive, you will be able to watch beautiful young ladies down the street, you'll be able to make love, to dream, to be frightened, to rebel yourselves.

«Let's go back, if you like, to the film of Fritz Böttger, even though writing about this movie won't certainly make it justice. This type of movies (they are rare, by the way) must be savoured, they are the stuff dreams are made of, they must be experienced and are, therefore, very difficult to analyse.»

This wonderful critical note by Ado Kyrrou (in *Positif* no. 39, May 1961) sounds like a lonely angry cry among the critics of that era, who



After reaching the island, the castaways discover the Professor's corpse in the spider's web.

almost unanimously pan *It's Hot in Paradise*. *Les Cahiers du Cinéma* (in its 118th issue, April 1961) is particularly harsh: «Fantastique in the service of strip-tease, a spider-man hunts eight marooned female dancers. Alas! The episodes are childish, the effects are grotesque, the young women are vulgar.» An even more lapidary and irreverent commentary can be found in *Cinéma 61* (no. 56, May 1961): «Fear and eroticism that'll make your sides ache with laughing.» Guy Allombert writes in *La Saison Cinématographique 1961*: «A big nothing. The production is practically non-existent. No one has minimally devoted himself, starting with the screenwriter and ending up with the director of photography, to make this product even

slightly interesting.» The Office Catholique du Cinéma (the French catholic office of cinema), which boasts a foolproof system of merit-ratings, inflicts the movie with the shameful (in its God-fearing opinion) grade 5 (to be avoided and rejected at all costs, according to the good principles and examples of Christian discipline). The organ of information of the association, the *Répertoire Général des Films 1961*, denounces «a universe of faked eroticism in the service of a tasteless story. A mix of eroticism, violence and terror turns this film into something utterly despicable and totally devoid of any interest whatsoever.» *Ecrans de France*, a magazine published by the Christian association "Film et Famille" (Film and Family), is



The first victim of the monstrous human spider.



Two suggestive samples of original Italian pressbook cover and poster art for *Ein Toter hing im Netz*.

even more harsh in its 248th number (January 1961): «in its whole, a technical failure displaying a moral baseness rarely seen before. Terror, by its own nature, is already replete with sexual undertones. Add to this a screenplay which is fully aware of its pornographic contents and you will understand why this film has garnered for itself an X-rating.»

Such pitiful clichés were the trademark of certain arrogant and fossilized critics too far removed from the enthusiasm of Ado Kyrrou, always ready to re-discover several obscure and despised movies, and his libertarian conceptions. Several years will have to pass before a new voice would rise to declare the strange beauty of *It's Hot in Paradise*: that of Jean-Pierre Bouyxou, in *La Science-Fiction au Cinéma* (1971). Who came back to the subject of this movie again, in 1975, in the first number of *Sex Stars System* and, later, in 1985, in *Fascination* no. 26. Roberto Guidotti and Stefano Piselli also judged this film favourably in the monography *Diva Cinema* (1989), for which the great Leone Frollo drew three magnificently illustrated comic pages inspired by the movie. During Bordeaux's Sigma Festival, which was held in November 1983, the unstoppable Bouyxou finally organized the definitive re-discovery of this work, which was later to be "redeemed" by another unconditioned estimator, Jean-Pierre Jackson, who bought the film's broadcasting rights. Recently, the Festival of

Fantasy Cinema of San Sebastian, which was held in the year 2001, confirmed the cult status of *It's Hot in Paradise*, programmed side by side with such classics as *The Horrible Dr. Hichcock*. An excerpt (the famous girl fight) was also shown during a "Trash" night organized in May 2001 by the "venerable" Centre Beaubourg in Paris, before an enthusiastic audience of 500 persons. Finally, Seattle's Something Weird Video, has recently issued the American DVD version, published in the collection "Sexy Shockers from the Vault", edited by cult director Frank Henenlotter.

In order to fully comprehend the peculiarity of *It's Hot in Paradise*, let's go back to the time of its genesis. Much like *The Head* (*Die Nackte und der Satan*), *It's Hot in Paradise* is an anomaly of sorts in the career of its producer, the German Wolfgang C. Hartwig. Born in Düsseldorf on September 8th 1921, he starts his career with a master-stroke: the acquisition of a private 8mm movie showcasing Hitler and Eva Braun, edited in a documentary movie titled *Bis Fünf nach Zwölf* (1953), by Gerhard Grindel, which, by the way, is immediately forbidden. The young producer defends himself, he wins his case and the film's success is colossal. His second master-stroke is that of distributing, in Adenauer's prude Germany, the "film-scandal" *Lucrece Borgia*, by Christian-Jaque. How easy it was, back then, to stir up the shocked reaction of the audiences, the Catholic

associations and the censors! Now he knows what destiny has in store for him: as head honcho of Munich's Rapid Film he specializes in the production of sexy movies. The eroticism of the corset, of the black garter, of the high-heeled shoes and the flimsy night-gowns, the strip-tease numbers of the night clubs, a few naked breasts are the commercial foundations of his whole output, the classic alibi of which lies in moral drama. Despite a long parenthesis, during the sixties, devoted to adventure, spy and western movies, Hartwig remains faithful to naked ladies, happily "undressing" his French wife, the starlet Véronique Vendell (*La Tour de Nesle*, *Moonlighting Mistress*) cashing in tons of money during the seventies with the (in)famous "Schulmädchen-Report", a series of soft pseudo-reportages centered around the different aspects of German sexuality. He ends up his career with the co-production of *Cross of Iron* (1977), by Sam Peckinpah.

Our *It's Hot in Paradise*, full to the brim of starlets wearing a bikini and sharing more than a few similarities with the American nudies, marks therefore a precise stage in Hartwig's career, far removed from the producer's typical moral and sexual dramas. Even the remarkable *The Head* (*Die Nackte und der Satan*), his first "cocktail" of terror and eroticism, which predates *It's Hot in Paradise* of a full year, is an extraordinary surprise. The starting point of these two singular movies is, according to the



Posters for the first (1962) and second (1965) American release of this movie, originally marketed for the U.S. adult grindhouses' circuit.

reports of the German press, supposed to be a short stay in Paris, spent in the company of his latest "discovery", the youthful Barbara Valentin, with the complicity of Walter Schmitz, an author of sexual handbooks, and his girlfriend. Amidst many anecdotes (a crowd provoked by Barbara at the Galeries Lafayette, her eighteenth birthday party held in a brothel), the final decision was taken at the mythical Grand-Guignol theatre, in rue Chaptal. This veritable haunt of horror, full of hemoglobin and eroticism (especially during the last years of its existence) had acquired a worldwide fame. The producer left the place in a state of total excitement! Even today, the memory of this lost theatre remains vivid in Hartwig's mind, as he has recently confirmed to us: that's where he had this crazy idea of ably combining sex with horror. What could he possibly have seen there to end up by producing the incredible *The Head*, by Victor Trivas, with the living head of Michel Simon? Maybe, *Les Coupeurs de Tête* (The headcutters)...

If *The Head* owes its poisonous charm to a brilliant direction, extraordinarily taking advantage of the set decoration and the photography, despite a delirious plot, in regard to the codified context of the mystery genre, *It's Hot in Paradise* is a monument to nonsense and improvisation. Victor Trivas' professional skill

is replaced by the cheerful amateurism of Fritz Böttger (occasionally a film actor, yet principally a screenwriter), who, up until then, had produced only a country-farce (*Die Junggesellenfalle*, 1952) and a Viennese operetta (*Auf der Grünen Wiese*, 1953), two typical products of German popular cinema, too far removed from a sexploitation movie like *It's Hot in Paradise*. The film's making of was a troubled one ever since the first exterior shots, which took place in Porec, in the ex-Yugoslavian Republic. The screenplay was practically continually rewritten on the spot. The film's sole star, the actor of Egyptian origin Alex D'Arcy (Alexander Sarruf Effatoun, Cairo 1908 - Beverly Hills 1996), who, at the time, was the owner of a movie-hall in Munich, couldn't see his way anymore amidst the general chaos. He got angry and drew Wolfgang Hartwig aside: «Listen, buddy, I can't act in a similar piece of crap, you'd better be aware of this! It goes in every possible direction except the right one.» (a statement published in *Stern* magazine in February 1960). Several years later, he declared he had directed the film himself: «Oh, right! I was the one who directed that movie! The director didn't know a damn bit about movie-making! However, if you want to hear the whole story, the film made a lot of money across Europe! And I'm the one who directed

that piece of pure crap! I also rewrote the screenplay, which was going nowhere. The actresses were terrible...» (from *Psychotronic Video* no. 32, 2000).

From the very informative essay published by *Stern* in February 1960, we learn that Böttger was furious when he realized that his screenplay was being rewritten. At seven o'clock in the morning, the actors went on the set, however nothing was ready yet. As a matter of fact, the roles were no longer written. The lines were practically developed on the spot, provoking a certain jealousy among the girls. Böttger was extremely enraged. To make matters worse he crashed his Porsche into a tree. With the ailing filmmaker confined to hospital bed for four days, Hartwig took the helm and continued to shoot without let, according to a perfect production logic. Fifty scenes filmed in a single day, more than twice as many as the ones Böttger would usually complete. A veritable tour de force, with a shooting schedule extended until 10 pm, including Sundays. On the matter of the movie's real paternity, Hartwig has no doubts. As reported by *Stern*, he replaced Böttger for four days, shooting mainly the sequences depicting the monster's various transformations, as well as the ones showcasing the spider, while the rest of the film was directed by Böttger, but never by Alex D'Arcy



The he-men and the bikini girls: the campy Tahitian party in Spider Island.



The half-naked Eva Schauland as Nelly.

(«a good fella, yet not exceedingly intelligent, you know...»). The producer would continually “motivate” Böttger in order to exploit more effectively the screenplay’s commercial aspects with the secret intent of preventing him to make that “artistic” movie the director so thoroughly aimed at. What’s more, the budget was extremely shoe-stringed: 150,000 marks (as a comparison, *Die Nakte und der Satan*, a.k.a. *The Head* cost ten times as much).

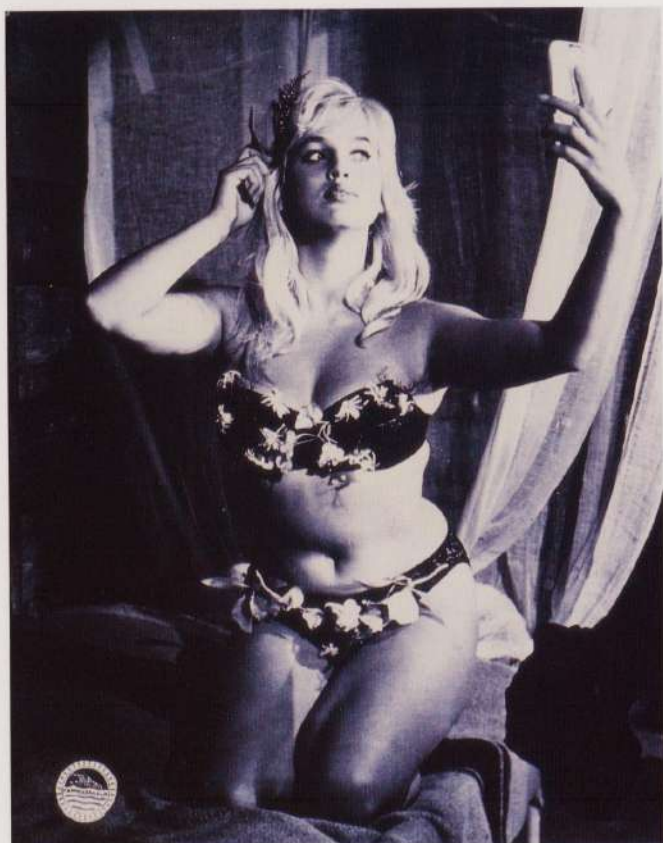
Could this “adventurous” way of making a movie partially explain the “dadaist” result of this movie? In effect, this permanent improvisation explains several “spicy” dialogues, as well as the inconsistency of certain sequences, which serve as a mere excuse for a series of striptease numbers. Among the “unintentional”

qualities of the movie, we’d also like to point out several important themes typical of surrealism: the monster that has fallen in love with the beautiful female protagonist, the impossible love which unites them, a remote heritage coming directly from the disturbing *King Kong*. By having himself bitten by a spider which is as ridiculous as the one featured in *Il Boia Scarlatto / Bloody Pit of Horror*, handsome Gary-Alex D’Arcy, after undergoing a complete transformation, joins the ranks of the “unlucky” monsters of film-lore. Half man and half animal, this German cousin of the werewolf, sports a gaudy hairiness as well as two clawed arms which are as deadly as they are phallic. The spider’s poison, according to the canons of horror B-movies, immediately drives

him to decimate his “harem” of pin-ups, yet, in a gleam of consciousness, he spares the woman he loves. A plain “incarnation” of the instincts of the subconscious and the sexual drive which dominates them, the monster also represents the symbolic figure of the father one has to kill. The two young fascinating and callow “beaux”, race to the rescue of the endangered girls, facing the hairy monster in order to earn the right to leave the island in the young ladies’ company. This psycho-analytic happy ending, this victory of the children (over their father) isn’t certainly the most “revolutionary” aspect of this adult fairy tale which wraps it all up with a reassuring moral: the quicksands swallow up the most basic instincts, the island which favours the exasperation of the senses is definitely abandoned and love will definitely bloom under more “civilized” skies. Another central element which strengthens the “charm” of *It’s Hot in Paradise* is its exoticism which, as in the works of the greatest authors, is synonymous with eroticism. The archipelago of safety lies in an “improbable” Southern Sea, off shore of Honolulu. The cannibal danger is replaced by a murderous spider and the traditional indigenous women are “aped” by the American female dancers who, during a Tahitian-styled party of sorts, wear the inevitable flower-garlands which hardly cover their naked breasts. The most audacious of them all, Nelly (Eva Schauland), “rolls” her big breasts to the rhythm of her pelvis, in the best tradition of the music-hall, one which, by the way, has nothing in common with folklore. However, this unpoluted paradise, characterized by a stifling heat, amply justifies an Eve-styled attire. The triumph of bras, stockings and garters, *It’s Hot in Paradise* re-visits, with a fetishistic point of view, the naturist eroticism characterizing the adventure movies à la Dorothy Lamour. The typical Hollywood mannerism is replaced here by a series of curvaceous heroines without any complexes whatsoever: they are vulgar, allur-



Babs and the other girls are getting ready for the exotic party.



An exotic Barbara Valentin in a publicity photo for *Ein Toter hing im Netz* and French poster (art by Béliński) for the same movie.



ing and quarrelsome, much like the ones featured in most sexy magazines. They're also exhibitionist, they don't fear the "double version" at all! In France, moviegoers are denied the useless prologue featured in the German version (a sequence depicting two girls having a chat in a room before an audition), but they are gratified by several scenes of nudity, providing more than a few dazzling "bloppers". The famous fight between Barbara Valentin and Eva Schauland shows the blouse of the former opening wide during the "tumult of the combat" to show her wonderful naked breast, something which is not featured in the German version. However, when she gets up again, she still has her black bra on!

Are there really other additional, never-before-seen scenes? Does the sequence in which Barbara Valentin is taking a shower, giving her back to the camera, have an alternative version showing her in full (naked!) front? These rumors have been largely exploited over the years, amplifying the scandalous notoriety of the starlet. The popular newspaper *Das neue Blatt* (no.20, May 1960), publishes a few nude photos, sporting the typical censorial "rectangles", hiding the "key spots", among which a picture showing her in profile while taking a shower, boasting the hypocrite title: «These photos are a scandal!»

The moralistic essay, which utterly reproves the young nineteen years old actress' conduct, claims that this "porn" sequences have been shot for the South American market. On the contrary, Jean-Pierre Bouyxou (in *Fascination*

no. 26), formally belies the statement of Luis Gasca, printed in his *Cine y Ciencia-Ficción* (1969), according to which the film's Belgian version would be utterly different from the French one, possibly featuring more "spicy" sequences. Unfortunately, Hartwig wasn't able to confirm the existence of additional "hot" sequences. The German film-censors forbade a series of sexy photos, printed with the title *Venus in der Sonne* (Venus in the sun), featuring a scantily dressed Barbara Valentin, sporting a flower-garland, in the act of tantalizing a muscled extra of the film. Unfortunately, this is neither the above-mentioned "South American version", nor an erotic short film, shot side by side with the actual movie, but, probably, a photo reportage (partly published by the men's magazine *Modern Man*, June 1960).

As a matter of fact, what would *It's Hot in Paradise* be without Barbara Valentin's sensual presence? Ursula (Uschi) Brigitte Ledersteger (Vienna, 15 December 1940 - Munich, 22 February 2002) had won, at seventeen, the title of Miss Adria, at a beauty contest, during a vacation in Italy on the Adriatic coast. The lovely Uschi was soon noticed by a very odd character, John Harris, a self-styled "movie agent" who used to "measure" the talent of his "protégées" with a "rule". Astonished by her curvaceous figure, Harris renamed his new discovery Barbara Valentin and introduced her to producer Hartwig, who used her immediately for three small sexy roles in *Du gehörst mir* (1958), *Die Nackte und der Satan* (1959) and *Die Wahrheit*

über Rosemarie (1959).

Without having played any important roles, Barbara Valentin became popular thanks to a series of "false scandals" artfully orchestrated by her agent in 1959, during the Venice Film Festival. Nicknamed by the press "B V Super", "Busen Wunder" and "Skandal Nuden", Barbara was chosen by Hartwig, more and more convinced of her erotic potential, for an important role in his latest movie, *It's Hot in Paradise*. The actress was now a celebrity, leading a life full of excesses and libertine loves, playing one role after the other in such movies as *Das Mädchen mit den schmalen Hüften*, *Festival Girls* (an American comedy in which Alex D'Arcy plays the role of her Pygmalion) and *Still Room in Hell* (*In der Hölle ist noch Platz*). Apart from two brief theatrical parentheses, Barbara was to continue to lead her usual life, among every type of scandals and several sentimental adventures, taking part in countless movies (from the spy genre of *Our Man in Jamaica* to the mystery movie *Call Girls of Frankfurt*, from the eroticism of *Carmen Baby* to the typical W.I.P. frenzy of *Island of the Bloody Plantation*). Finally, after having become friend with Rainer Werner Fassbinder, she would be featured in several works of this important director (*Effi Briest*, *Martha*, *Fox and His Friends*, *Lili Marleen* and *Berlin Alexanderplatz*).

Other surrealistic connotations characterizing this movie are the odd naiveté of the whole; a special mention goes to the plush spider, built by a technician of Munich's Bavaria Film



Original German pressbook cover featuring "Babs".



The curvaceous Barbara Valentin in one of her first nude portraits.

Studios and the childish simpering of Barbara Valentin, as well as the total lack of rigour and the commision of different genres. Like a patchwork exercise, *It's Hot in Paradise* combines adventure movies (the survivors of a plane crash find refuge on an uninhabited island), terror (the spider-man), naturism (the delicious scene depicting Barbara while taking a bath in a bay) and certain peculiarities of the nudies (the voyeurism of the girl-bather, the futile brawl, the naked-breasted female dancers, the gratuitousness of the sexy scenes). The linking together of the events borders on the absurd, despite the realism of the landscapes. The story's poor conception, instead of being detrimental to the film's final success, allows every sequence to run smoothly, even when the movie comes to an inevitable standstill, recovering the strenght of primeval cinema. The drifting row-boat, the arrival on the island, the first night, the bath, the pursuit by the torchlight, are other dramatically weak moments "lacking in bite", therefore absolutely full of charm. Even the cast was assembled in a bizarre way. As a matter of fact, Alex D'Arcy, after having had the honor of holding no less than Marilyn Monroe in his arms (in *How to Marry a Millionaire*, 1953), found himself amidst a crowd of "buxomy", yet, not quite talented actresses. We'd also like to point out the film's excellent photography which, as remarked by Bouyxou, «far from toning down the movie's superb nothingness, it finally man-

ages to incoherently emphasize it.» The man behind all this is none other than Georg Krause, already responsible for the black and white nightmares of *The Head*, an old pro who had already worked with the likes of Elia Kazan in *Man on a Tightrope* (1953), Stanley Kubrick, in *Path of Glory* (1957), Robert Siodmak, in *Nachts Wenn der Teufel Kam*, (1957) and Ralph Habib in *Geheimaktion schwarze Kapelle* (1959). Hartwig once declared that he was so taken up with the gorgeous Barbara to the point that he would light her differently, to the detriment of the other girls. Well, we certainly can't blame him...

It's Hot in Paradise delights in its own spontaneusness, it breaks the usual rules of cinema with a firmness that ends up by rising it to the quality level of the best involuntary masterpieces of Z-grade moviedom. Just like *Mesa of Lost Women* and *Kiss Me Quick*, it manages to rise up to an unsuspectable cult status. Fritz Böttger, an author who has been forgotten ever since the beginning of time itself, was utterly wrong when he began fighting with his producer. Despite the bad reviews, the film meets with a considerable success, bringing in good money, while at the same time establishing an "export record" of sorts for a Hartwig-produced movie: France, England, Italy, Belgium, United States, Mexico, South Africa, Tunisia, Liban, Turkey, Japan and so on. Hartwig manages to sell this work, hardly comfortable to the world of Islam, in the United Arab Emirates: its

distribution is practically semi-official, since it is only shown during private screenings to the benefit of the wealthy Emir and his friends. We bet that even King Hussein of Jordan, who had been "pining" for the "wild" Barbara for a few months, managed to acquire a copy of the movie for his personal film library. Hartwig would continue to explore the "exotic islands" genre for a while, producing *Isle of Sin* (*Flirterwochen in der Hölle*), by Johannes Kai and *Seven Daring Girls* (*Die Insel der Amazonen*), by Otto Meyer, both starring Dorothee Glöcklen. However, these two movies, produced in 1960, again in the ex-Yugoslavian Republic, still featuring Georg Krause as director of photography, didn't reach the same diffusion enjoyed by *It's Hot in Paradise*.

And, above all, Barbara wasn't there! (CB)

Des danseuses sont engagées par Gary, un entrepreneur d'Hollywood, pour une tournée à Singapour. Pendant le voyage, leur avion précipite dans la mer. Les seuls survivants de l'accident sont l'entrepreneur et huit filles, qui, à bord d'un canot, atteignent une île apparemment inhabitée. Pendant l'exploration le groupe découvre le cadavre d'un homme emprisonné dans un'énorme toile d'araignée. Il s'agit d'un professeur spécialisé dans la recherche de gisements d'uranium. Ensuite, Gary est attaqué et blessé par une gigantesque araignée, qui lui infecte en déchaînant



Poster for the second French release of *Ein Toter hing im Netz* (left) and Italian poster for the same movie (right).

dans son organisme une monstrueuse transformation. Bouleversé et effrayé, Gary se cache au cœur de la forêt. Inquiétées, les danseuses se mettent à sa recherche, mais une des filles perd sa vie, étranglée par Gary, qui s'est cependant transformé en homme-araignée. Sur ces entrefaites, deux assistants du professeur rejoignent l'île: des histoires d'amour, ainsi que des rivalités, éclosent entre eux et les filles. Mais le danger est toujours aux aguets...

«Dada pas mort.

La gratuité est l'alliée du hasard.

Le hasard est l'ami du cinéma.

Objectif il devient le cinéma.

«Un inconscient – ou bien des inconscients – sont à la base de ce chef-d'œuvre dadaïste qui a nom *Le Mort dans le filet* (*Ein Toter hing im Netz*).

«Sachez donc que ce titre (très beau par ailleurs) ne couvre qu'une seule petite partie du film, les autres parties étant constituées par un homme-araignée et des filles très découvertes. «Sachez surtout que vous avez eu tort de ne pas suivre avec assiduité tous les programmes de la meilleure salle de Paris: le Midi-Minuit.

«Vous êtes les dignes spectateurs des films de la Nouvelle Vague. On vous a convaincus que le cinéma doit seulement "penser" et les images vous font peur. Tant pis pour vous... mais il est peut-être encore temps; la guérison est peut-être possible. Pas la peine d'aller voir un médecin-psychiatre. Précipitez-vous au Midi-Minuit

et retournez-y jusqu'à ce que vous soyez persuadés que le cinéma est aussi image gratuite, révolution visuelle, érotisme sincère. Alors seulement vous vous sentirez vivre, vous pourrez regarder les jolies filles dans la rue, vous pourrez faire l'amour, vous pourrez rêver, avoir peur, vous révolter.

«Revenons, si vous voulez, au film de Fritz Böttger, encore qu'écrire sur ce film ce soit déchoir. Les films de ce genre (ils sont rares) se dégustent, se rêvent, se vivent et ne se laissent certes pas analyser».

Ce remarquable critique d'Ado Kyrrou (in *Positif*, no. 39, mai 1961) résonne comme un cri solitaire dans la presse cinéphilique de l'époque, quasi unanime pour descendre *Le Mort dans le filet*. Les *Cahiers du cinéma* (dans le no. 118, avril 1961) sont particulièrement sévères: «Le fantastique au service du striptease; un homme-araignée poursuit huit danseuses naufragées. Hélas! les épisodes sont puérils, les effets grotesques, les filles vulgaires». Notule encore plus lapidaire et moqueuse dans *Cinéma 61* (no. 56, mai 1961): «Epouvante et érotisme à crouler de rire». Guy Allombert, dans *La Saison cinématographique 1961*, écrit: «Nulle. La réalisation est inexistante. Personne ne s'est donné la moindre peine, ni scénariste, ni photographe pour donner une once d'intérêt à cette production». L'Office Catholique du Cinéma, qui se fait fort de conseiller ses paroissiens par tout un système de cotations, inflige au film l'infamante (à leurs

yeux!) cote 5 («à rejeter, s'abstenir par discipline chrétienne et pour donner l'exemple»). Son organe d'information, le *Répertoire Général des Films 1961* dénonce «un univers de faux exotisme au service d'une insipide histoire. Un mélange d'érotisme, de violence et d'épouvante font rejeter ce film sans intérêt». *Ecrans de France*, édité par l'association chrétienne Film et Famille, surenchérit dans son no. 248 du janvier 1961: «voilà un ensemble raté techniquement et d'une bassesse morale rarement atteinte. L'épouvante par elle-même a déjà des résonances sexuelles. Ajoutez-y la pornographie consciente voulue par le scénario et vous comprendrez qu'un "interdit aux moins de 18 ans" couronne ce film».

... Etat des lieux affligeant d'une critique sclérosée ou cul-pincé qui fut loin d'épouser l'enthousiasme d'Ado Kyrrou, toujours prêt à découvrir films obscurs ou méprisés, et ses conceptions libertaires. Il faudra attendre quelques années pour qu'une nouvelle voix affirme l'étrange beauté du *Mort dans le filet*: celle de Jean-Pierre Bouyxou, dans *La Science-fiction au cinéma* (1971). Lequel revint sur le film en 1975 dans le premier numéro de *Sex Stars System*, puis en 1985, dans *Fascination* no. 26. Roberto Guidotti et Stefano Piselli aussi lui accordaient ses faveurs dans la monographie *Diva Cinema* (1989), pour laquelle le grand Leone Frolo dessina trois magnifiques planches inspirées par le film. Au sein du festival Sigma de Bordeaux, en novembre 1983, l'in-



The moody original Belgian poster for *Ein Toter hing im Netz*.

contournable Bouyxou permit enfin une redécouverte de l'œuvre, laquelle sera par la suite rachetée par un autre inconditionnel, Jean-Pierre Jackson, pour des diffusions TV. Le récent festival du cinéma fantastique de San Sebastian, en 2001, ne fit que confirmer le statut de "film culte" du *Mort dans le filet*, programmé auprès d'œuvres désormais aussi classiques que *L'Effroyable secret du Dr. Hichcock*. Un extrait (la fameuse bagarre entre filles) fut même projetée lors d'une soirée "Mauvais Genres" du vénérable Centre Beaubourg (Paris), en mai 2001, devant cinq cents personnes. Enfin, l'éditeur Something Weird Video de Seattle vient de commercialiser en dvd la version américaine, publiée dans la collection "Sexy Shockers from the Vault" dirigé par le metteur en scène de culte Frank Henenlotter.

Pour comprendre toute la singularité du *Mort dans le filet*, revenons à sa genèse. Comme *La Femme nue et Satan* (*Die Nackte und der Satan*), *Le Mort dans le filet* est à part dans la carrière de son producteur allemand Wolfgang C. Hartwig. Né à Düsseldorf le 8 septembre 1921, il commence sa carrière par un coup d'éclat: l'achat d'un film privé 8 mm avec Eva Braun et Hitler, intégré dans un documentaire, *Bis Fünf nach Zwölf* (de Gerhard Grindel, 1953), immédiatement interdit. Le jeune producteur se défend, gagne son procès et le film obtient un succès colossal. Son deuxième coup de maître consiste à distribuer dans l'Allemagne prude d'Adenauer le "film scandale" *Lucrèce Borgia* de Christian-Jaque. Il en fallait si peu, en ce temps-là, pour enflammer le spectateur, les

ligues catholiques et la censure!

Son destin est tout tracé: sous l'égide de la Rapid Film de Munich, il se spécialise dans la production de films sexy. L'érotisme du bustier, du porte-jarretelles noir, des talons aiguilles et des chemises de nuit vaporeuses, les strip-tease de cabarets, quelques poitrines dévoilées constituent son fond de commerce dont l'alibi classique est le drame de mœurs. Malgré une longue parenthèse dans les années soixante, consacrée au film d'aventures cosmopolite et d'espionnage et au western, Hartwig reste fidèle à la fesse, déshabillant allègrement son épouse française, la starlette Véronique Vendell (*La Tour de Nesle, Je couche avec mon assassin...*) et amassant des millions de bénéfices dans les années soixante-dix avec les célèbres "Schulmädchen-Report", pseudo-reportages soft sur les divers aspects de la sexualité allemande. Il tire sa révérence en coproduisant *Croix de fer* (*Cross of Iron*) de Sam Peckinpah (1977).

Notre *Mort dans le filet*, qui regorge de starlettes en bikinis et entretient des points communs avec le *nudie* américain, s'inscrit donc logiquement dans la carrière d'Hartwig tout en se démarquant outrancièrement par rapport aux drames sensuels et moralisants qu'il produisait. De même, le remarquable *La Femme nue et Satan*, premier cocktail d'épouvante et d'érotisme précédant d'un an *Le Mort dans le filet*, est une surprise de taille. A l'origine de ces deux films uniques, si l'on en croit les témoignages de la presse allemande, il y aurait un séjour à Paris, dans lequel Hartwig convie sa dernière découverte, la toute jeune Barbara Valentin, ainsi qu'un couple composé d'un

auteur de manuels sexuels à succès, Walter Schmitz, et de son amie. Parmi maintes anecdotes (attroupement provoqué par Barbara aux Galeries Lafayette, ses dix-huit ans fêtés dans un bordel), une soirée au théâtre mythique du Grand-Guignol, rue Chaptal, est décisive. Ce haut lieu de l'horreur, avide d'hémoglobine et d'érotisme (surtout dans les dernières années), avait atteint une renommée internationale. Le producteur en ressort exalté! Aujourd'hui encore, le souvenir de ce théâtre disparu reste très vivace pour Hartwig qui nous a confirmé y avoir trouvé l'idée de mélanger habilement le sexe et l'horreur. Qu'avait-il vu ce soir-là pour produire l'incroyable film de Victor Trivas avec la tête vivante de Michel Simon? *Les Coupeurs de tête*, peut-être...

Si *La Femme nue et Satan* tire son charme vénéneux d'une brillante mise en scène, exploitant merveilleusement les décors et la lumière tout en restant, malgré une intrigue délirante, dans le cadre codifié du genre policier, *Le Mort dans le filet* est un monument de non-sens et de manque de rigueur. Au professionnalisme de Victor Trivas succède un amateurisme joyeux dont il semble assez malaisé d'attribuer la paternité. Le dénommé Fritz Böttger (occasionnellement acteur de cinéma, mais surtout scénariste) n'avait jusqu'à ce jour réalisé qu'une farce paysanne (*Die Junggesellenfalle*, 1952) et une opérette viennoise (*Auf der Grünen Wiese*, 1953), deux produits typiques du cinéma populaire allemand, à cent lieues d'un film d'exploitation sexy comme *Le Mort dans le filet*. Il est en fait complètement dépassé dès le premier jour de tournage, à Porec, dans l'ex-République



Voyeurism for moviegoers: Babs' shower.

Yugoslave. Son scénario est constamment réécrit. La seule véritable vedette du film, le comédien d'origine égyptienne Alex D'Arcy (Alexander Sarruf Efflatoun, Cairo 1908 - Beverly Hills 1996), qui était à cette époque propriétaire d'un cinéma à Munich, ne comprend rien au tournage. Il s'empporte et prend Hartwig à partie: «Ecoute-moi, je ne joue pas une telle connerie, il faut que tu le saches! Ça va dans tous les sens alors que cela devrait se dérouler logiquement» (cité par *Stern*, février 1960). Plusieurs années après, il déclarait avoir tourné lui-même le film: «Oh oui! Ce film, je l'ai dirigé! Le réalisateur ne connaissait rien à la mise en scène. Mais vous savez, cela a fait un paquet de fric en Europe! Et c'est moi qui ai tourné cette connerie! Je réécrivais l'histoire qui allait n'importe comment. Les actrices étaient mauvaises...» (in *Psychotronic Video* no. 32, 2000).

D'après l'article très documenté du *Stern*, de février 1960, il s'avère que Böttger est furieux quand il est décidé de réécrire son scénario. A sept heures du matin, les comédiens se rendent sur le plateau, mais rien n'est prêt. Ensuite, les rôles ne sont plus écrits. Les phrases sont distribuées au jour le jour, provoquant parfois une certaine jalousie entre les filles. Böttger s'empporte contre la version proposée par Hartwig. Pour ne rien arranger à son désappointement, il rentre dans un arbre avec sa Porsche. Pendant que le pauvre réalisateur maugrée quatre jours dans son lit d'hôpital, Hartwig prend la relève et dirige le film à toute allure, dans une parfaite logique de producteur. Cinquante plans tournés en un jour, plus du double de ce que faisait Böttger, affirme le *Stern*! C'est un tournage marathon, avec des journées se prolongeant jusqu'à 22 heures, et aussi des dimanches. Sur la paternité réelle du film, Wolfgang C. Hartwig est formel. Comme le rapportait le *Stern*, il a bien pris la relève durant quatre



Original lobby card for the first U.S. release of *Ein Toter hing im Netz*.

jours, tournant notamment les séquences de transformations du monstre et celles de l'araignée, mais le reste du tournage fut mené par Böttger et en aucun cas Alex D'Arcy («un gentil garçon mais pas très intelligent, vous savez...»). Le producteur fut sans cesse derrière Böttger pour le pousser à exploiter les aspects commerciaux du sujet et l'empêcher de faire le film «artistique» qu'il souhaitait. C'est aussi son budget le plus fauché: 150 000 marks (à titre de comparaison, *La Femme nue* et *Satan* avait coûté dix fois plus).

Doit-on trouver dans ces conditions de tournage une part d'explication au résultat «dadaïste» de ce film? L'improvisation permanente explique en effet quelques dialogues savoureux et l'incohérence de certaines séquences, prétexte à déshabillages. Aux qualités involontaires du film, il convient néanmoins de souligner aussi un thème cher au surréalisme: le monstre amoureux de la belle, l'amour impossible qui les unit, lointain écho du bouleversant *King Kong*. En se faisant mordre par une araignée aussi grotesque que celle de *Vierges pour le bourreau*, le bel Alex, métamorphosé, rejoint la cohorte des monstres malheureux du cinéma. Mi-homme, mi-animal, cousin germain du loup-garou, il arbore une pilosité touffue et deux bras pourvus de griffes aussi fatales que phalliques. Le venin de l'araignée, répondant au cahier des charges d'une série B d'épouvante, le pousse soudain à décimer son harem de girls mais, dans un sursaut de conscience, épargne sonoureuse. Représentation transparente des instincts inconscients et des pulsions sexuelles, le monstre revêt aussi l'apparence symbolique du Père qu'il faut tuer. Les deux jeunes blancs becs, charmeurs et imberbes, viennent au secours des demoiselles en détresse, se dressent contre le monstre poilu pour avoir le droit de repartir avec les filles. Cette *happy end* psychanalytique, cette victoire

du fils n'est certainement pas l'aspect le plus novateur de ce conte pour adultes qui se clôt sur une morale lénifiante: les sables mouvants engloutissent les bas instincts, l'île propice à l'exacerbation des sens est abandonnée, et l'amour s'épanouira sous des cieux plus «civilisés».

Autre élément capital qui renforce la fascination exercée par le film: l'exotisme, synonyme, comme dans les plus grandes œuvres, d'érotisme. L'archipel salvateur se situe dans une improbable mer du Sud, au large d'Honolulu. Le danger cannibale est remplacé par une araignée meurtrière et les vahinés sont avantageusement singées par les danseuses américaines, lors d'une fête tahitienne avec colliers de fleurs dissimulant peu ou prou les poitrines. La plus hardie, Nelly (Eva Schauland), fait rouler ses nichons au rythme de son bassin, dans une grande tradition du music-hall qui n'a rien de très folklorique. Ce paradis originel, à la chaleur étouffante, justifie donc l'esquisse d'une tenue d'Eve. Règne du soutien gorge, des bas et des porte-jarretelles. *Le Mort dans le filet* revisite sous un angle fétichiste l'érotisme naturiste des films d'aventures exotiques façon Dorothy Lamour. La mièvrerie hollywoodienne est supplantée par des héroïnes pulpeuses et sans complexe, plus proches des magazines de charme, un rien vulgaires, provocantes et bagarreuses. Exhibitionnistes, elles ne craignent pas la «double version»! En France, les spectateurs sont privés du prologue sans intérêt de la version allemande (une scène de chambre entre deux filles, avant de partir à l'audition) mais se régaler de quelques plans de nudité, dispensateurs de foudroyants faux raccords. La fameuse bagarre qui oppose Barbara Valentin à Eva Schauland voit le corsage de la première s'ouvrir largement dans le tumulte des ébats sur sa merveilleuse poitrine, contrairement à la version allemande. Mais lorsqu'elle se relève, elle



Horst Frank, Karin Kernke and Michel Simon's "Head" in Victor Trivas' *Die Nackte und der Satan* (1959), a movie produced by Wolf Hartwig (left); drawing for *L'Homme qui a tué la mort* (1928), a Grand-Guignol classic by René Berton (above).

est toujours en soutien gorge noir!

Des scènes additionnelles supplémentaires existent-elles vraiment? Le plan au cours duquel Barbara Valentin prend sa douche de dos existe-t-il de face? La rumeur est largement exploitée et accentue la notoriété scandaleuse de la starlette. Le populaire journal *Das neue Blatt* (no. 20, maggio 1960) publie quelques photos de nus avec de pudiques caches rectangulaires, dont un plan de la douche de profil, titrant hypocritement: «Ces photos sont un scandale!». L'article moralisateur, qui condamne le comportement de la jeune comédienne de dix-neuf ans, affirme que ces séquences « pornos » ont été tournées pour le marché sud-américain. En revanche, Jean-Pierre Bouyxou (in *Fascination* no. 26) dément formellement l'affirmation de Luis Gasca, écrite dans son *Cine y Ciencia-Ficción* (1969), selon laquelle la version belge différerait de la française et était plus pimentée. Hartwig ne nous a malheureusement pas révélé l'existence d'autres séquences épicées. La censure cinématographique allemande interdit de nombreuses photos sexy imprimées avec le titre *Venus in der Sonne*, montrant notamment une Barbara Valentin très dévêtue, en collier de fleurs, aguichant un homme musclé inconnu du *Mort dans le filet*. Hélas, il ne s'agit pas davantage de la version « sud-américaine », ni même d'un court métrage érotique tourné en marge du long, mais certainement d'un reportage photo (partiellement publié dans la « men's magazine » *Modern Man* en juin 1960).

Oui, qui serait *Le Mort dans le filet* sans la présence charnelle de Barbara Valentin? Elle est l'atou érotique majeur du film, responsable de bien des émois cinéphiliques. Ursula (Uschi) Brigitte Ledersteger (Vienne, 15 décembre 1940 - Munich, 22 février 2002) avait gagné à dix-sept ans le titre de Miss Adria à un concours de beauté, lors de vacances en Italie sur la côte Adriatique. La charmante Uschi fut

rapidement remarquée par un drôle de personnage, John Harris, un soi-disant « agent cinématographique » qui mesurait le talent de ses « pupilles » avec le « mètre à ruban ». Frappé par ses formes provocantes, Harris rebaptisa sa nouvelle découverte Barbara Valentin et la présenta au producteur Hartwig, qui l'utilisa immédiatement pour trois petits rôles dans *Ton corps m'appartient* (*Du gehörst mir*, 1958), *La Femme nue et Satan* (*Die Nackte und der Satan*, 1959) et *L'Amour c'est mon métier* (*Die Wahrheit über Rosemarie*, 1959).

Sans avoir eu un rôle important, Barbara Valentin devint populaire grâce aux scandales orchestrés de propos délibéré par son agent en 1959, pendant le Festival Cinématographique de Venise. Surnommée par la presse « BV Super », « Busen Wunder » et « Scandal Nuden », Barbara fut choisie par Hartwig, de plus en plus persuadé de son potentiel érotique, pour un rôle important dans son nouveau film, *Le Mort dans le filet*. L'actrice était lancée et menait une vie pleine d'excès et d'amours libertins, en interprétant un rôle après l'autre dans des films comme *La Fille aux hanches étroites*, *Festival Girls* (une comédie américaine dans laquelle Alex D'Arcy interprète son pygmalion) et *Trafic d'opium*. A l'exception de deux brèves parenthèses théâtrales, Barbara aurait continué à vivre sa vie, parmi tous les types de scandales et de péripéties sentimentales, en prenant part à plusieurs films (de l'espionnage de *001: Destination Jamaïque* au genre policier de *In Frankfurt sind die Nächte heiss*, de l'érotisme de *Carmen Baby* au « women in prison » de *Die Insel der blütigen Plantage*). En outre, après être devenue amie de Rainer Werner Fassbinder, elle aurait joué dans plusieurs de ses œuvres (*Effi Briest*, *Martha*, *Le Droit du plus fort*, *Lili Marleen* et *Berlin Alexanderplatz*).

Ce qui tient lieu également de « surréalisme » est l'étrange naïveté de l'ensemble, avec une mention spéciale pour l'araignée en peluche, fabri-

quée par un technicien de la Bavaria Film de Munich et les mines pouponnes de Barbara Valentin, et l'absence totale de rigueur et de frontière entre les genres. Comme un exercice de collage, *Le Mort dans le filet* juxtapose le film d'aventures (naufrage, survie dans une île), l'épouvante (l'homme-araignée), le naturalisme (la délicieuse scène de baignade dans une crique) et annonce par certains côtés le *nudie* (voyeurisme de la baignade, bagarre prétexte, danseuse aux seins nus, gratuité des scènes sexy). Les enchaînements frisent l'absurdité, au mépris des réalités scénaristiques. La pauvreté de l'histoire, loin d'être un obstacle, permet à chaque séquence de se déployer jusque dans ses temps morts, retrouvant la force d'un cinéma primitif. Le canot à la dérive, l'arrivée sur l'île, la première nuit, la baignade, la traque à la lueur des torches sont autant de moments dramatiquement faibles, dénués de tout suspense, et par là même, proprement fascinants. Le collage se niche aussi dans un casting des plus bizarre. Alex D'Arcy, après avoir tenu Marilyn Monroe dans ses bras (dans *Comment épouser un millionnaire*, 1953), se trouve au milieu d'un essaim de starlettes dont la génèreuse Barbara Valentin. Signalons de même l'excellente photographie du film qui – comme le note Bouyxou – « loin d'atténuer sa superbe nullité, la soulignait incongrûment ». Elle est de Georg Krause, déjà auteur du noir et blanc de *La Femme nue et Satan*, vieux routier qui travailla notamment avec Elia Kazan pour *Man on a Tightrope* (1953), Stanley Kubrick pour *Path of Glory* (1957), Robert Siodmak pour *Nachts Wenn der Teufel Kam* (1957) et Ralph Habib pour *Geheimaktion schwarze Kapelle* (1959). Hartwig raconte qu'il s'était épris de la belle Barbara au point de l'éclairer avantagusement au détriment des autres filles. On le comprend aisément...

Le Mort dans le filet se complait dans la facilité, bafoue les codes habituels du cinéma avec



Original Belgian poster and Italian "fotobusta" for *Die Nackte und der Satan*.

une constance qui le hisse au niveau des plus étonnants chefs d'œuvre involontaires de la série Z. Comme *Mesa of Lost Women* ou *Kiss Me Quick*, il atteint des sommets insoupçonnés. Fritz Böttger, oublié dans la nuit des temps, eut bien tort de rouspéter contre son producteur. Malgré les mauvaises critiques, le film connaît une exploitation assez lucrative, avec un record d'exportation pour un film d'Hartwig: France, Angleterre, Italie, Belgique, Etats-Unis, Japon, Mexique, Afrique du Sud, Tunisie, Liban, Turquie, etc. Dans les émirats arabes, Hartwig parvient même à vendre son œuvre pourtant peu conforme à l'Islam: sa diffusion y est officielle, car le film n'est projeté que pour le plaisir de riches émirats et de leurs amis. Parions que le roi Hussein de Jordanie, pendant quelques temps soupirant de la tempétueuse Barbara Valentin, s'en fit parvenir une copie pour sa

cinémathèque personnelle. Hartwig continuera quelques temps le filon de "l'île érotique", produisant *Flitterwochen in der Hölle* (*Isle of Sin*), de Johannes Kai, et *Die Insel der Amazonen* (*Seven Daring Girls*), d'Otto Meyer, tous les deux avec Dorothee Glöcklen. Mais ces deux films, réalisés en 1960 toujours dans l'ex-Yougoslavie, toujours avec Georg Krause à la caméra, n'ont pas bénéficié de la même diffusion que *Le Mort dans le filet*. Et surtout Barbara y était cruellement absente! (CB)

Ein Toter hing im Netz (GER 1960)

(*L'abbraccio del ragno* / *It's Hot in Paradise* / *Horrors of Spider Island* / *Girls of Spider Island* / *Le Mort dans le filet* / *L'Amour dans le filet* / *L'Île du sadique* / *Dans le filet du sadique*)

D/S/SC: Fritz Böttger; P: Intercontinental-Film (Wolfgang C. Hartwig); PH: Georg Krause; M: Willy Mattes, Karl Bette; C: Harald Maresch (Joe), Helga Frank (Georgia), Alex D'Arcy (Gary Webster), Helga Neuner (Ann), Reiner Brandt (Robby), Barbara Valentin (Babs), Dorothee Glöcklen (Gladys), Gerry Sammer (May), Eva Schauland (Nelly), Helma Van den Berg (Kate), Elfie Wagner (Linda), Walter Faber; BW; 81 min. / 85 min.

Notes: Make-up by Karl Hanoszek. Filmed (19 days in September, 1959) at the Arri-Film Studios (Munich) and in Porec, Istria, Yugoslavia. Released in Germany beginning from 16 April 1960. Premiered in France at the "Midi-Minuit" and "Scarlett" theatres on 15 February 1961.

Fotoromanzo version: «Star-Ciné Cosmos», no. 9, Roma-Paris, In.Gra.B.E., janvier 1962.



Three unpublished sketches for the French poster of *Ein Toter hing im Netz*. Art by Béliński.



Barbara Valentin, a.k.a. "BV Super", a.k.a. "Busen Wunder", a.k.a. "Skandal Nuden". Top: Original German pressbook covers for *Scharfe Schüsse auf Jamaika* (directed by Ernst R. von Theumer in 1965), *Küss' mich, als gäb's kein morgen...*, a.k.a. *Festival Girls* (directed by Leigh Jason in 1960) and *Das Mädchen mit den schmalen Hüften* (directed by Johannes Kai in 1960). Above: Pin-up portraits of this buxomy blond German beauty.

Page 125 to 127: Comic book artist Leone Frollo (renowned for his art in such "fumetti per adulti" series as *Lucifera*, *Naga*, *Yra*, *Casino*, and *Mona Street*) fantasizes an alternative explicit version of a sequence from *Ein Toter hing im Netz*. This 3-page illustrated story was plotted by Stefano Piselli and Roberto Guidotti and published for the first time in *Diva Cinema* (1989).

«It's a poor, tattered film full of cheap effects and intent, as far as possible, on using the eight girls from the ballet corp. It's a circus-like cinema, made up of false exoticism, cheap sensationalism; it is improbable and full of incoherencies and dead moments. [...] That was purely exploitation cinema with the sole intention of entertaining... that's the reason for its ultimate success.» (Roberto Guidotti, *Diva Cinema*).



Babs, Georgia e Ann, le belle naufraghe raggiungono faticosamente le rive dell'isola misteriosa e ricompongono le loro lacere vesti.



Babs, Georgia and Ann, the beautiful castaways, reach with difficulty the shores of a mysterious island. Then, they try to put together their tattered clothes again.

Babs, Georgia et Ann, les belles naufragées, rejoignent péniblement les rives de l'île mystérieuse et remettent en ordre leurs vêtements en haillons.



All'apparizio-
ne di un mo-
stro orrido e
strisciante...

When a
frightening
creeping
monster
appears...

A l'apparition
d'un monstre
horrible et
rampant...



... le ragazze
terrorizzate,
fuggono
disordinata-
mente!

... In the grip
of terror, the
girls run for
their lives!

... les filles,
terrorisées,
fuient de
façon désor-
donnée!



Dopo una di-
sperata corsa
nella giungla,
Babs cade
nella tela!

After a desper-
ate escape in
the jungle,
Babs falls into
the web!

Après une
course
désespérée
dans la jungle,
Babs tombe
dans la toile!



L'uomo-ragno
pregusta le
grazie dell'i-
nerme vittima...

The spider-
man looks for-
ward to tasting
the graces of
his helpless
victim...

L'homme-
araignée
savoure à
l'avance les
grâces de la
victime sans
défense...



Il mostro rag-
giunge le mor-
bide rotindità di
Babs e...

The monster
reaches Babs'
soft curves,
and...

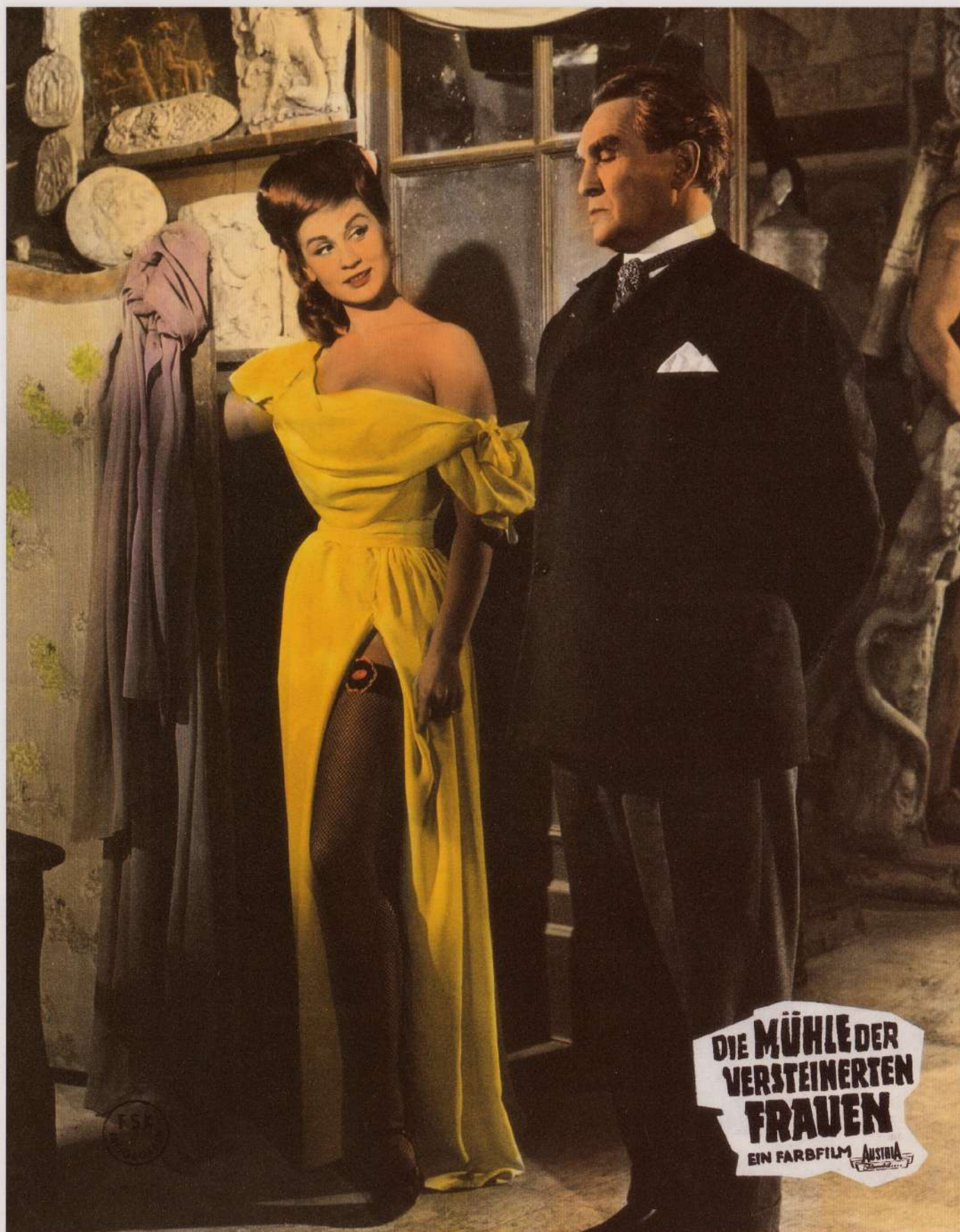
Le monstre
rejoint les
douces ron-
deurs de Babs
et...



... sfoga il
suo desiderio
bestiale!

... Gives vent
to its beastly
desire!

... fait éclater
son désir
bestial!



Above: Liana Orfei (as Annelore) and Herbert Boehme (as Professor Gregorius Wahl) in *Il mulino delle donne di pietra* / *Le Moulin des supplices* (1960), directed by Giorgio Ferroni. This movie is one of the first and best examples of the Golden Age of Horror all'Italiana.
Opposite: Scilla Gabel as Elfy, Professor Wahl's daughter in a nightmarish scene (top); Wolfgang Preiss as Doctor Bohlem, Professor Wahl's partner in crime, during one of their blood transfusion and petrification experiments (bottom).



Il mulino delle donne di pietra

The Blood-Chilling Secret of Professor Wahl

«J'avais l'expérience des spasmes voluptueux d'Alberte, et quand ils la prenaient, ils n'interrompaient pas mes caresses. Je restais comme j'étais, sur son cœur, attendant qu'elle revînt à la vie consciente, dans l'orgueilleuse certitude qu'elle reprendrait ses sens sous les miens [...]. Le froid des pieds d'Alberte était monté jusque dans ses lèvres et sous les miennes... Quand je sentis cet horrible froid, je me dressai à mi-corps pour mieux la regarder; je m'arrachai en sursaut de ses bras, dont l'un tomba sur elle et l'autre pendit à terre, du canapé sur lequel elle était couchée. Effaré, mais lucide encore, je lui mis la main sur le cœur... Il n'y avait rien! rien au pouls, rien aux tempes, rien aux artères carotides, rien nulle part... que la mort qui était partout, et déjà avec son épouvantable rigidité!»

Jules-Amédée Barbey d'Aureville,
Le Rideau cramoisi

Veeze, 1912. Hans, un giovane assistente dell'Università di Rotterdam, si reca presso Gregorius Wahl, professore di Belle Arti e scultore, per documentarsi sul suo stravagante mulino: un enorme carillon nel quale, sulle note di un triste ritornello, celebri eroine della storia, riprodotte a grandezza naturale, si muovono in una sorta di macabro balletto. Hans conosce Elfy, la bella figlia dello scultore, e passa una notte d'amore con lei. Quando però la ragazza gli rivela di essere innamorata di lui, Hans la respinge e lei sembra morire all'improvviso per la forte emozione. Il giovane fugge spaventato, ma al suo ritorno nella casa-mulino la rivede incredibilmente viva. Con l'aiuto di due amici studenti, Raab e Liselotte, Hans scopre che il professore tiene in vita la figlia, affetta da un male incurabile, grazie al sangue di giovani fanciulle i cui corpi, poi, vengono pietrificati e usati per adornare il carillon. Tutto questo avviene grazie alla collaborazione di un sinistro medico radiato dall'ordine, il dottor Bohlem, che ha finalmente scoperto un nuovo siero per dare la definitiva salute a Elfy, di cui è follemente innamorato. Anche



Liselotte finisce preda dei due folli individui, ma Hans e Raab accorrono in suo aiuto...

A differenza di altri generi che hanno contraddistinto il cinema italiano, il gotico degli anni Sessanta non si sviluppò in seguito all'improvviso successo di una pellicola capostipite, come sarebbe, invece, accaduto per il western (con *Per un pugno di dollari*) e per il giallo (con *L'uccello dalle piume di cristallo*). Iniziatori dell'horror all'italiana sono giustamente considerati Riccardo Freda e Mario Bava. Il primo con lo straordinario *I vampiri* (realizzato nel 1957 con l'importante contributo dello stesso Bava), il secondo col gioiello gotico *La maschera del demonio* che, nel 1960, lanciò Barbara Steele come ideale interprete femminile di cimiteriali fantasie romantico-vampiresche. Ma nessuno di questi film riscosse, all'epoca, alcun riscontro degno di nota al botteghino. Eppure ben presto ci si accorse (molto prima all'estero che in Italia) del potenziale, innovativo e trasgressivo insieme, che il cinema horror italiano possedeva. Infatti, gli sceneggiatori e i registi italiani, anche i minori, avevano un modo tutto loro di trattare temi classici del genere, rinnovandoli attraverso una diversa ottica legata a precise tradizioni e radici culturali.

Anche gli spettatori che, in Italia, vedevano in sale periferiche, spesso fumose e malandate, queste macabre fantasie di celluloidi, avevano la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di diverso. Qualcosa che, nonostante la frequente anglicizzazione dei nomi presenti nei crediti, distingueva questi film (primi fra tutti *L'amante del vampiro*, *L'orribile segreto del dottor Hichcock*, *Metempsyco*, *Danza macabra*) da analoghi prodotti stranieri.

Caso abbastanza raro per quegli anni, il regista Giorgio Ferroni (Perugia 1908 - Roma 1981) firmò *Il mulino delle donne di pietra* col proprio nome e cognome, mentre avrebbe adottato



Original French poster.



Pierre Brice (as Hans) and Dany Carrel (as Liselotte).

per i suoi western lo pseudonimo di Calvin Jackson Padget.

Nell'ambito del cinema horror italiano degli anni Sessanta, il film di Ferroni risplende come una piccola perla rara perché rappresenta uno degli esempi più poetici e raffinati del genere, nonché una vera summa di tutti i temi fondamentali del gotico nostrano.

Figura centrale della pellicola è una donna-mostro, interpretata dalla bellissima Scilla Gabel che ostenta per l'occasione capelli corvini come la già citata Barbara Steele, carismatica presenza di alcuni tra i migliori gotici italiani. La sua apparizione iniziale con un cane a guinzaglio ricorda, non a caso, l'ingresso in scena della Steele nella *Maschera del demonio*. Anche nel film di Ferroni, la protagonista è insieme mostro vivente e fragile vittima. Elfy è una sorta di vampira, preda del suo sconfinato bisogno di essere amata, ma al tempo stesso è vittima di un male terribile e degli scellerati esperimenti condotti su di lei dal dottor Bohlem. Ed è proprio in questa sua duplice natura che risiede il fascino del personaggio, che richiama quello di analoghe eroine del gotico italiano. Ma nella figura di Elfy c'è in più una nota liricamente romantica che l'avvicina a certe eroine esangui dei racconti di Edgar Allan Poe. Come Morella o Ligeia, infatti, Elfy è minata da un male inesorabile che va di pari passo con una crescente sete d'amore e di piacere, spinta ai limiti della ninfomania. E certe immagini della giovane che langue, adagiata sul letto, paiono quasi una fedele trasposizione filmica di certe descrizioni che Poe faceva delle sue eroine morenti, di una strana ma fascinosa

bellezza. Ma non solo. Come giustamente rileva Michel Caen nella sua recensione-esaltazione sulle pagine dell'impagabile *Midi-Minuit Fantastique* (1962), le referenze estetiche del film sono numerose e la sceneggiatura attingerebbe a tutto un territorio del fantastico che comprende *La maschera di cera* di André de Toth, la "diabolica" Alberte di Barbey d'Aurevilly, le bellezze "particolari" del già citato Edgar Poe, le "amanti religiose" di Apollinaire e il surrealismo decadente di Alberto Martini. Ma «questa sceneggiatura-catalogo non disturba, perché Ferroni ha saputo fondere armoniosamente queste diverse fonti e fare del *Mulino* un film ricco di fascino e soprattutto meravigliosamente folle».

In definitiva, il personaggio di Elfy appare come una sorta di riuscita sintesi tra il romanticismo macabro tanto caro a Poe e certo decadentismo morboso che emerge sovente negli horror italiani di quel periodo. Anzi, la connotazione erotica e perversa diviene la vera e propria protagonista di questo film, contraddistinto in maniera ossessiva da suggestioni di erotismo malato. «Ferroni non vuole fare un film dell'orrore, ma un film sull'amore, quello autentico, quello che conduce ai confini della morte, alle frontiere dell'oltretomba. Il mulino delle donne di pietra è la storia di una donna che solo l'amore può salvare», sottolinea giustamente Stéphane Derderian nella sua scheda dedicata al film in *Cine-Zine-Zone* (1990).

Qualcosa di simile si potrà riscontrare, sebbene con connotazioni sadomasochiste completamente diverse, nella *Frustra e il corpo* (1963) di Mario Bava, dove Daliah Lavi-Nevenka im-
 me un tono preciso a tutta la vicenda con la sua

me un tono preciso a tutta la vicenda con la sua perversa e passionale sensualità, appagata solo dalle sadiche frustate di Christopher Lee-Kurt. E ancor più, in *Danza macabra* (1964) di Antonio Margheriti (non a caso, vagamente ispirato ai racconti di Poe), dove troveremo una sensuale Barbara Steele nel ruolo di Elisabeth, una passionale donna-spettro esplicitamente ninfomane e bisessuale che, per sua stessa ammissione, «vive solo quando ama».

Anche l'archetipo del *mad doctor* che uccide fanciulle per restituire la vita o la bellezza alla persona amata (un personaggio che qui si sdoppia nelle figure del padre e del medico suo complice) non è esente da un'intensa carica passionale. Già presente in opere come *I vampiri* di Riccardo Freda e *Occhi senza volto* di Georges Franju, la figura dello scienziato pazzo con queste particolari connotazioni sarebbe divenuta un segno distintivo di tutto il gotico di matrice italiana (primi fra tutti i film *Seddok*, *l'erede di Satana* di Anton Giulio Majano e *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* di Freda), caratterizzando però anche il primo capolavoro dell'horror spagnolo, *Il diabolico Dr. Satana* (*Gritos en la noche*) di Jess Franco.

Nel film di Ferroni affiorano molti altri spunti caratteristici della nostra cinematografia fantastica, come la necrofilia (il fascino morboso che Hans pare provare per il corpo senza vita di Elfy), il sadismo (tutte le sequenze in cui giovani fanciulle, debitamente legate, sono sottoposte ai crudeli esperimenti del medico folle), il vampirismo (il sangue altrui come unico mezzo per ridare la vita) e una sottesa, ma neanche troppo, carica erotica (dovuta al fatto che la



The macabre and the gothic: original Italian poster (above); Professor Wahl in his abominable mill-house, surrounded by some of his sculptures (right).



censura vietava comunque i film horror, senza esaminarli con troppa attenzione). A questo proposito, segnaliamo una veloce sequenza in cui il regista riesce a mostrare fugacemente il seno nudo di Dany Carrel-Liselotte mentre, legata sul tavolo, sta per essere sacrificata. Questa fugace apparizione è presente, peraltro, solo nella versione italiana, la più completa a causa di un diverso montaggio generale. L'insieme è immerso in un *décor* raffinatissimo, curato nei minimi dettagli da Arrigo Equini ed esaltato dalla splendida fotografia (tutta giocata su violenti contrasti di colore) di Pier Ludovico Pavoni, con al centro l'antico mulino le cui pale, roteando lentamente, sembrano conferire al film un ritmo maestoso eppure onirico, assecondato dalle vellutate musiche di Carlo Innocenzi.

Pur tra inevitabili richiami a certi horror precedenti, come i riferimenti estetici ai film inglesi della Hammer (la scena della taverna ne è un classico esempio), e inaspettate citazioni colte da Buñuel (nel modo allusivo di inquadrare certi oggetti che assumono valenze ambigue), il regista riesce comunque a comporre immagini straordinariamente originali e liricamente ispirate, dai cromatismi preziosi e ricercati. Basti pensare alle sequenze degli incontri amorosi tra Elfy ed Hans improntate ad una sensualità perversa e decadente, che ben emerge nei colori accesi che riempiono le immagini (impossibile dimenticare i capelli corvini di Elfy, il suo vestito rosso e il candido letto su cui è lascivamente distesa). Bellissima, inoltre, la scena finale in cui, muovendosi in una sorta di danza macabra, i manichini del carillon si sciolgono al calore del fuoco, rivelando i cadaveri femminili al loro interno.

Curiosamente, il film di Ferroni pare anticipare, in certi momenti, un cult del gotico italiano, *La casa dalle finestre che ridono* (1976) di Pupi Avati, nelle atmosfere inquietanti e nel modo inedito e particolare di usare il paesaggio (si

veda, a questo proposito, la sequenza iniziale dell'arrivo di Hans al mulino maledetto in parallelo all'arrivo di Lino Capolicchio nel capolavoro avatiano).

Anche gli interpreti ben assecondano l'impianto approntato dal regista in questa co-produzione italo-francese. Da Pierre Brice, in seguito interprete del curioso sexy horror *La notte dei dannati* (1971) di Walter Maria Ratti, alla già citata Scilla Gabel (perfetta in questo suo unico ruolo gotico), da Liana Orfei (spesso presente nei film avventurosi dell'epoca, qui nei panni

della modella e cantante "in pericolo" Annelore) a Dany Carrel (impegnata, in quello stesso anno, in un altro eccellente horror, *Le mani dell'altro* di Edmond T. Greville), sino a Wolfgang Preiss, attore proveniente dal *Diabolico Dr. Mabuse* (1960) di Fritz Lang, qui ben utilizzato nel ruolo dell'ambiguo dottor Bohlem.

Apprezzato documentarista e regista eclettico (dal comico *Macario contro Zagomar* al neo-realistico *Tombolo, paradiso nero*, dai pepla *Le baccanti* ed *Ercole contro Moloch* ai western



Hans and Professor Wahl examining some documents about the old mill's mechanism.



Original German poster for *Il mulino delle donne di pietra*.



Gregorius and Elfy Wahl in an original Italian poster.

Un dollaro bucato e *Per pochi dollari ancora*, al melodrammatico *Carmen di Trastevere*, Giorgio Ferroni, nonostante l'eccellente risultato conseguito, sarebbe purtroppo tornato al genere horror molti anni dopo. Solo nel 1972, infatti, realizzò *La notte dei diavoli*, una suggestiva e personale trasposizione in chiave moderna di una novella vampiresca di Aleksej Tolstoj, *La famiglia dei Wurdalak*, che aveva già fornito ispirazione a Mario Bava per un episodio dei *Tre volti della paura*.

Il mulino delle donne di pietra rimane dunque un perfetto esempio di quell'irripetibile e affascinante modo di concepire il gotico che si aveva in Italia negli anni '60. (AB)

Veeze, 1912. Hans, a young assistant of the University of Rotterdam, goes to meet Gregorius Wahl, a professor of Fine Arts, as well as a sculptor, in order to study the man's strange mill: an enormous carillon in which, following the notes of a sad refrain, several famous historical heroines, reproduced in full life size, move in a sort of macabre ballet. Hans meets Elfy, the sculptor's beautiful daughter, and spends a night making love to her. However, when the girl discloses her love for him, Hans rejects her and she suddenly seems to die for the strong emotion. The young man flees in terror, yet, upon his return to the house-mill, he sees her again, incredibly

alive! With the help of two of his fellow-students, Raab and Liselotte, Hans finds out that the professor keeps his daughter, who is afflicted with an incurable disease, alive with the blood of several young maidens, whose bodies are, later, petrified and used as "decorations" for the carillon. All this is made possible courtesy of the cooperation of a sinister physician, who has been struck off the roll, Doctor Bohlem. He has finally discovered a new serum capable of healing Elfy, with whom he has fallen madly in love, once and for all. Even Liselotte falls prey of the two madmen's homicidal frenzy but never fear, Hans and Raab are on their way to rescue her...

Unlike other genres that have marked Italian cinema, the Gothic "movement" of the sixties didn't develop out of the unexpected success of a seminal movie, as in the case of the so-called spaghetti westerns (with *A Fistful of Dollars*) or the thrillers (with *The Bird with the Crystal Plumage*). The "pioneers" who originated the Italian horror genre are undoubtedly Riccardo Freda and Mario Bava. The former with the extraordinary *The Devil's Commandment* (*I Vampiri*, produced in 1957 with the important contribution of Bava himself), the latter with a veritable Gothic gem titled *Black Sunday* (*La Maschera del Demonio*) which, in 1960, launched Barbara Steele as the ideal female interpreter of gloomy romantic-vampiric fantasies.

However, none of these movies managed to earn, at the time, a satisfying box-office result. Nevertheless, someone soon realized (first abroad and only much later in Italy) the potential, both as an incredibly innovating force and a transgressive way of making movies, Italian horrors ultimately possessed. As a matter of fact, Italian directors and screenwriters, even the less interesting ones, had a very peculiar way of dealing with the classic themes of the genre, ultimately innovating it through a different vision deriving from precise traditions and cultural roots. Even the spectators that, in Italy, would usually see these macabre film fantasies in suburban cine-halls, often smoky and in bad condition, had the sensation of finding themselves before something totally different. Something which, despite the mess of English names listed in the opening credits, would set these movies (first of all *L'Amante del Vampiro*, a.k.a. *The Vampire and the Ballerina*, *L'Orribile Segreto del Dottor Hichcock*, a.k.a. *The Horrible Dr. Hichcock*, *Metempsyco*, a.k.a. *Tomb of Torture*, *Danza Macabra*, a.k.a. *Castle of Blood*) apart from similar foreign productions. Unlike what would usually happen at the time, director Giorgio Ferroni (Perugia 1908 - Rome 1981) chose to be credited for *Mill of the Stone Women* (*Il Mulino delle Donne di Pietra*) with his real "Italian" name, while he was to assume the "alias" of Calvin Jackson Padgett for his "westerns all'italiana". In the firmament



American press ad for *Il mulino delle donne di pietra* (above); cover of the French "roman photo" version of the movie (left). Another, totally delirious, American press ad boasting: «Warning! Please check your head before entering theatre... You may lose it... when you see... *Mill of the Stone Women*.»

of the Italian horror movies of the sixties, Ferroni's film shines like a small "rare" gem, since it represents one of the most poetic and refined examples of the genre, as well as a veritable "mix" of all the fundamental themes of Sunny Italy's Gothic lore.

The film's main figure is that of a woman-monster, played by the gorgeous Scilla Gabel, here sporting raven hair like the above-mentioned Barbara Steele, a charismatic presence of some of the best Italian Gothic movies. Her initial appearance, holding a dog in leash reminds, as a matter of fact, Steele's entry in *Black Sunday*. In Ferroni's movie the beautiful protagonist is, once again, both a monster and a fragile victim. Elfy is a vampire of sorts, who has fallen a prey to her boundless need to be loved yet, at the same time, she's also the victim of a terrible illness, as well as the object of Doctor Bohlem's evil experiments. This double nature of sorts makes this character extremely fascinating, much like several similar heroines of Italian Gothic. However, what makes Elfy more original is a touch of lyrical romanticism which brings her closer to certain "cadaverous" heroines of the tales of Edgar Allan Poe. Much like Morella or Ligeia, Elfy's health is undermined by a terrible disease which goes side by side with a growing lust for love and pleasure, pushed to the limits of nymphomania. Therefore, certain images depicting the young woman who pines with love for Hans, while lustfully lying on her bed, almost seem like a faithful film adaptation of certain descriptions

Poe used to make of his dying heroines, of a strange yet fascinating beauty. What's more, as Michel Caen effectively points out in his review-glorification published by the priceless *Midi-Minuit Fantastique* (1962), the film's aesthetic references are countless and the screenplay probably draws its inspiration from such fantastic imageries which include the *Mask of Wax*, by André de Toth, the "diabolic" *Alberte*, by Barbey d'Aureville, the "peculiar" beauties of the already-mentioned Edgar Allan Poe, Apollinaire's religious mistresses and the decadent surrealism of Alberto Martini. However, this «screenplay-catalogue doesn't disturb at all, since Ferroni has been able to combine harmoniously these different sources turning *Mill of the Stone Women* into a movie full of charm and, above all, wonderfully crazy.» After all, the character of Elfy seems to be a sort of successful synthesis between Poe's much-beloved macabre romanticism and that particular type of morbid decadentism which can often be found in the Italian horror movies of that era. And, what's more, this erotic and perverted connotation becomes the veritable protagonist of the movie, obsessively marked by suggestions of a particularly "sick" type of eroticism. «Ferroni doesn't want to make a horror movie, but a film about love, the one true love, that which leads to the frontiers of death itself, reaching the limits of the afterlife. *Mill of the Stone Women* is the story of a woman only love can save,» effectively remarks Stéphane Derderian in his feature about the movie, pub-

lished in *Cine-Zine-Zone* (1990). Something similar will be found, although with completely different sadistic-masochistic connotations, in *What! (La Frusta e il Corpo)*, 1963, by Mario Bava, where Daliah Lavi-Nevenka imparts a precise tone to the whole story with her perverted and passionate sensuality, satisfied only by the sadistic lashes of Christopher Lee-Kurt. What's more, in *Castle of Blood* (1964), by Antonio Margheriti (another movie possibly loosely based on the tales of Poe), we will find, once again, a sensual Barbara Steele in the role of Elisabeth, a passionate ghost-woman explicitly nymphomaniac and bisexual who, as she is fond of pointing out, «lives only when she loves.»

Even the archetype of the mad doctor who kills young maidens to bring the woman he loves back to life or to give her back her lost beauty (a character which splits itself into the figures of the father and the mad doctor he's in cahoots with) is not exempt from an intense passionate drive. Already featured in such works as *The Devil's Commandment*, by Riccardo Freda and *Les Yeux Sans Visage (The Horror Chamber of Dr. Faustus)*, by Georges Franju, the figure of the mad scientist sporting these particular peculiarities was to become a trademark of sorts of the whole Italian Gothic movement (first of all with such movies as *Seddok, l'Erede di Satana*, a.k.a. *Atom Age Vampire*, by Anton Giulio Majano, and *The Horrible Dr. Hichcock*, by Riccardo Freda), also characterizing the first masterpiece of Spanish horror, *The Awful Dr.*



Professor Wahl and Annelore in the dark laboratory inside the mill.

Orlof, by Jess Franco.

Many other themes characterizing Sunny Italy's fantasy cinematography can be found in Ferroni's film, such as necrophilia (the morbid fascination Hans seems to prove before Elfy's lifeless body), sadism (all the sequences where the young maidens, appropriately in bondage, are submitted to the cruel experiments of the mad doctor), vampirism (the blood of the others as the only means to bring the loved ones back to life) and a half-hidden, yet not quite that much, erotic drive (due to the fact that Italian censors would forbid horror movies no matter what, without examining them too closely...). On this subject, we'd like to point out a far too short sequence where the director manages to let us "glimpse" Dany Carrel-Liselotte's naked breasts while, tied up to the table, she's about to be "sacrificed". This far too brief "apparition" is featured, as a matter of fact, only in the Italian version, which remains the most integral cut available, thanks to a different general editing.

The whole movie is immersed in a very refined décor, maniacally designed to the last details by Arrigo Equini and made more conspicuous by the wonderful photography (which plays upon the violent contrasts of the colors) of Pier Ludovico Pavoni, centered around the ancient mill whose paddle-wheel rolls on slowly, seemingly bestowing upon the film a majestic yet oneiric pace, emphasized by the music of Carlo Innocenzi.

Despite certain undeniable references to several previous horror movies, such as the aesthetic "homages" to the films of the English production house Hammer (the scene taking place in an inn is a classic example of that), and several unexpected "quotations" deriving directly from Buñuel's works (the allusive way in which certain objects are framed, taking on an

obscure meaning), the director manages nonetheless to compose a series of extraordinarily original and lyrically inspired images, with precious and refined chromatisms. It's sufficient to mention the sequences depicting the love meetings between Elfy and Hans, marked by a perverted and decadent sexuality, which is made more evident by the vivid colors which fill up the images (it's impossible to for-

get Elfy's raven hair, her red dress and the white bed she lustfully lies down on). We'd also like to mention the wonderful final scene in which, moving in a sort of macabre dance, the mannequins of the carillon literally melt before the heat of the fire, revealing the female corpses hidden inside.

Curiously, Ferroni's film seems to anticipate, on several occasions, a veritable cult of Italian Gothic, *The House with the Windows That Laugh* (*La Casa dalle Finestre Che Ridono*, 1976), by Pupi Avati, especially in the disquieting atmospheres and in the extremely original way "landscapes" are used (see the initial sequence depicting Hans' arrival at the ominous mill mirroring the one documenting Lino Capolicchio reaching his destination in Avati's masterpiece).

Even the interpreters favour the director's ultimate intentions in this French-Italian co-production. From Pierre Brice, destined to be the interpreter of the curious sexy-horror *The Night of the Damned* (*La Notte dei Dannati*, 1971), by Walter Maria Ratti, to the already-mentioned Scilla Gabel (simply perfect in the only gothic role of her career), from Liana Orfei (often featured in many adventure movies of that era, here in the role of the model-singer in distress Annelore) to Dany Carrel (featured in another excellent horror, produced during the same year, Edmond T. Greville's *The Hands of Orlac*), to end up with Wolfgang Preiss, an actor coming directly from Fritz Lang's *The Thousand Eyes of Dr. Mabuse*, a.k.a. *The Diabolical Dr. Mabuse* (1960), here particularly effective as the ambiguous Doctor Bohlem. An appreciated author of documentary movies as well as an eclectic director (from the comedy *Macario Contro Zagomar* to the neorealistic *Tombolo Paradiso Nero*, from the sword-and-



Annelore in the grip of Professor Wahl. Original German publicity photo.



Barbara Steele, Queen of the Macabre.

sandal epics of *Le Baccanti* and *Ercole Contro Moloch* to the spaghetti westerns *Un Dollaro Bucato* and *Per Pochi Dollari Ancora* as well as the drama *Carmen di Trastevere*), Giorgio Ferroni, despite the excellent results enjoyed with *Mill of the Stone Women*, would return to the horror genre only many years later. As a matter of fact he directed, in 1972, *Night of the Devils* (*La Notte dei Diavoli*), a suggestive personal modern adaptation of a vampiric tale by Aleksej Tolstoj, *The Wurdalak*, which had already inspired Mario Bava for an episode of *Black Sabbath* (*I Tre Volti della Paura*). *Mill of the Stone Women* remains, in the end, a perfect example of that unrepeatable and fascinating way of conceiving the Gothic genre Italian directors used to have during the sixties. (AB)

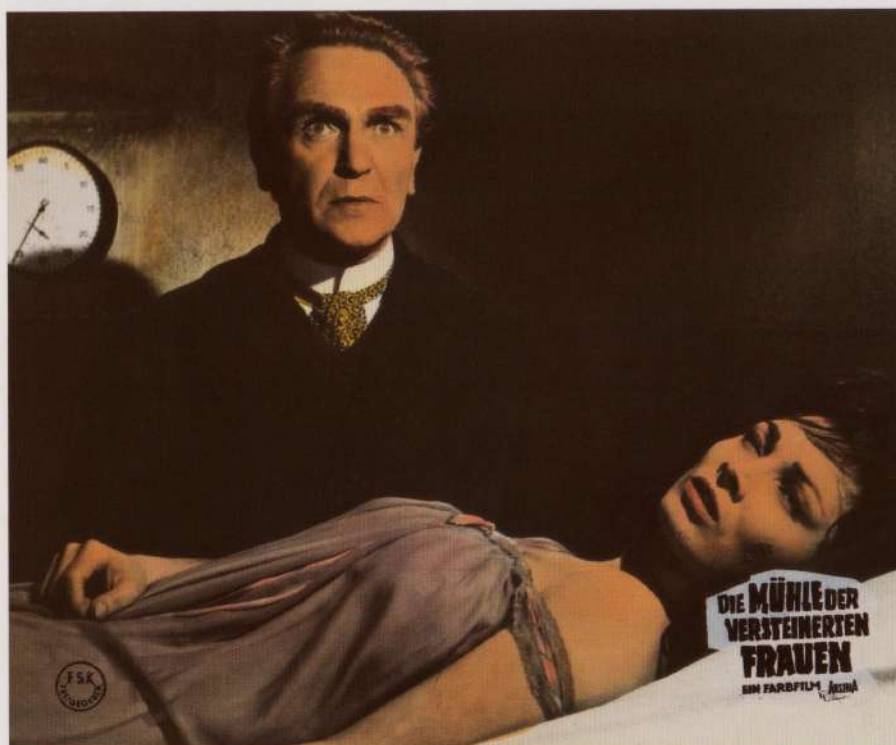
Veeze, 1912. Hans, un jeune assistant de l'Université de Rotterdam, se rend chez Gregorius Wahl, professeur de Beaux Arts et sculpteur, pour se documenter sur son extravagant moulin: un énorme carillon dans lequel, sur les notes d'un macabre refrain, de célèbres héroïnes de l'histoire, reproduites en grandeur nature, se remuent dans une espèce de macabre ballet. Hans connaît Elfy, la belle fille du sculpteur et il passe une nuit d'amour avec elle. Lorsque la fille lui dit d'être devenue amoureuse de lui, Hans la rejette et elle donne l'impression de mourir tout à coup pour le choc. Epouvanté, l'homme s'enfuit, mais lorsqu'il revient à la maison-moulin il la revoit incroyablement vivante. Aidé par deux amis étudiants, Raab et Liselotte, Hans découvre que le professeur tient en vie sa fille, qui a été contaminée par une maladie incurable, grâce au sang de plusieurs jeunes filles dont les corps



The cool Elfy (Scilla Gabel) watching the helpless Liselotte (Dany Carrel) in bondage.

sont ensuite pétrifiés et employés pour "orner" le carillon. Tout cela se produit grâce à la collaboration d'un sinistre médecin qui a été radié de l'ordre, le Docteur Bohlem, qui a enfin découvert un nouveau sérum pour guérir définitivement Elfy, dont il est amoureux fou. Liselotte devient proie de ces deux individus fous, mais Hans et Raab accourent à son secours...

A la différence d'autres genres qui ont distingué le cinéma italien, le gothique des années soixante ne se développa pas à la suite d'un soudain succès d'une pellicule mère, comme, au contraire, ce serait arrivé avec le western (avec *Pour une poignée de dollars*) ou avec le genre policier (avec *L'Oiseau au plumage de cristal*). Riccardo Freda et Mario Bava sont



Elfy waiting for another blood transfusion, courtesy of her father with Dr. Bohlem's help.



Gregorius Wahl and Elfy in the dramatic final fire of the mill.

considérés justement les promoteurs de l'horreur italien. Le premier avec l'extraordinaire *Les Vampires* (réalisé en 1957 avec l'importante contribution de Bava lui-même), le deuxième avec un véritable bijou gothique, *Le Masque du démon*, qui, en 1960, lança Barbara Steele comme l'idéale interprète féminine d'obscures fantaisies romantico-vampiriques. Malheureusement aucun de ces films ne recueillit, à l'époque, un succès significatif parmi le public. Cependant, on s'aperçu assez tôt (d'abord à l'étranger et seulement beaucoup plus tard en Italie) du potentiel, en même temps aussi innovateur que transgresseur, que le fantastique italien possédait. En effet, tous les adaptateurs à l'écran et les metteurs en scène

italiens, même les moins intéressants, approchaient d'une manière tout à fait originale les sujets classiques du genre, en les renouvelant à travers une différente vision liée à des précises traditions et racines culturelles.

Même les spectateurs qui, en Italie, voyaient ces macabres fantaisies dans des salles cinématographiques des quartiers périphériques, souvent fumeuses et en piteux état, avaient la sensation de se retrouver en face de quelque chose de différent. Quelque chose qui, malgré les nombreux noms anglais fictifs présentés dans les titres initiaux des films (premiers d'entre eux *La Maitresse du vampire*, *L'Effroyable secret du docteur Hichcock*, *Métempsychose*, *Danse macabre*) les distinguait des produits



Original Spanish poster of the 1970s.

américains analogues.

Dans une circonstance très rare pour l'époque, le metteur en scène Giorgio Ferroni (Perugia 1908 - Rome 1981) "signa" *Le Moulin des supplices / Il mulino delle donne di pietra* avec son vrai nom, tandis qu'il aurait adopté le pseudonyme de Calvin Jackson Padgett pour ses spaghetti westerns.

Dans le milieu du cinéma de l'épouvante italien des années soixante, le film de Ferroni brille comme une gemme rare car il représente l'un des exemples plus poétiques et raffinés du genre, ainsi qu'un véritable sommaire de tous les thèmes fondamentaux du gothique de chez nous. La figure centrale de la pellicule est une femme-monstre, interprétée par la charmante Scilla Gabel qui étale, pour l'occasion, des cheveux noir corbeau, comme la susdite Barbara Steele, mythique présence de quelques-uns parmi les meilleurs gothiques italiens. Son apparition initiale, avec un chien en laisse, nous fait rappeler, en effet, l'entrée en scène de Steele dans *Le Masque du démon*. Dans le film de Ferroni aussi, la protagoniste est en même temps un monstre vivant et une victime fragile. Elfy est une espèce de vampire, proie de son besoin illimité d'être aimée, mais, en même temps, elle est aussi la victime d'une maladie incurable et d'expérimentations scélérates effectuées par le Docteur Bohlem. C'est bien dans cette double nature qu'on peut trouver le charme de ce personnage, qui renvoie à celui d'autres analogues héroïnes du gothique italien. Mais dans la figure d'Elfy, les auteurs ont ajouté une note de romantisme lyrique qui l'approche à certaines héroïnes exangues des récits d'Edgar Allan Poe. En effet, comme Morella ou Ligeia, Elfy est minée par une inexorable maladie, qui marche pas à pas avec une soif croissante d'amour et de plaisir, poussée aux limites de la nymphomanie. Et certaines images de la jeune fille qui languit, couchée dans son lit, semblent presque une fidèle transposition filmique de certaines descriptions que Poe



Liana Orfei as Helga in a publicity photo of Ferdinando Baldi's *I tartari* (1961).



Original French "pavé de presse".

faisait de ses héroïnes mourantes, d'une étrange mais charmante beauté. Mais pas seulement ça. Comme justement le fait noter Michel Caen avec sa critique-exaltation parue dans l'impayable *Midi-Minuit Fantastique* (1962), les références esthétiques du film sont nombreuses et l'adaptation à l'écran aurait l'air de puiser d'un territoire particulier du fantastique comprenant *Le Masque de cire*, par André de Toth, la "diabolique" Alberte, d'après Barbey d'Aurevilly, les beautés "particulières" de Poe, les "amantes religieuses" d'Apollinaire et le surréalisme décadent d'Alberto Martini. Mais «ce scénario-catalogue n'est pas pour me gêner car Ferroni à su fondre harmonieusement ces divers emprunts et faire avec *Moulin* un film très séduisant et surtout merveilleusement fou.»

En définitive, le personnage d'Elfy semble être une espèce de synthèse réussie entre le romantisme macabre bien aimé par Poe et une certaine décadence morbide qui émerge souvent dans les films d'horreur italiens de l'époque. Et encore, les traits caractéristiques érotiques et pervers deviennent le véritable protagoniste de ce film, distingué d'une manière obsédante par des suggestions d'érotisme malade. «Ferroni n'est pas de faire un film d'horreur, mais un film sur l'amour, le vrai, celui qui conduit aux frontières de la mort, aux limites de l'outre-tombe. *Le Moulin des supplices* est l'histoire d'une femme que seul l'amour peut sauver», remarque justement Stéphane Derderian dans sa fiche dédiée au film et publiée par *Cine-Zine-Zone* (1990).

Quelque chose de rassemblant pourra être retrouvé, même si avec des traits caractéristiques sado-maso complètement différents, dans *Le Corps et le fouet* (1963), de Mario Bava, où Daliah Lavi-Nevenka imprime un ton précis à l'ensemble de l'histoire avec sa perverse et passionnelle sensualité, satisfaite seulement par les sadiques coups de fouet de Christopher Lee-Kurt. Et, de plus, dans *Danse macabre* (1964) de Antonio Margheriti (vague-



The Fine Arts Professor Gregorius Wahl in the process of petrifying Annelore for his mill.

ment inspiré, inévitablement, aux récits de Poe), où l'on retrouvera une sensuelle Barbara Steele dans le rôle d'Elisabeth, une femme-spectre passionnelle explicitement nymphomane et bisexuelle qui déclare de vivre «seulement quand elle aime».

Même l'archétype du savant fou qui tue des jeunes filles pour rendre la vie ou la beauté perdue à la personne aimée (un personnage qui se "dédoublé" dans les figures du père et du médecin qui devient son complice) n'est pas exempt d'une intense "charge" passionnelle. Déjà parue dans des œuvres comme *Les Vampires* de Freda, et *Les Yeux sans visage* de Franju, la figure du savant fou avec ces traits caractéristiques particuliers serait devenue un

"label de garantie" du "mouvement gothique" italien (particulièrement avec le film *Le Monstre au masque*, par Anton Giulio Majano et *L'Effroyable secret du docteur Hichcock* de Freda), en caractérisant aussi le premier chef-d'œuvre de l'horreur espagnol, *L'Horrible Dr. Orlof*, de Jess Franco.

Dans le film de Ferroni émergent bien d'autres motifs typiques de la cinématographie italienne du fantastique, comme la nécrophilie (la fascination morbide que Hans semble prouver pour le corps sans vie d'Elfy), le sadisme (toutes les séquences où les jeunes filles, dûment liées, sont soumises aux cruelles expériences du médecin fou), le vampirisme (le sang des autres comme le seul moyen pour redonner la vie) et



Scilla Gabel as Talima in Michele Lupo's *Maciste, il gladiatore più forte del mondo* (1962).



German publicity photo (left); curious Japanese poster (above) with Dany Carrel's naked breast and Liana Orfei's head!

une charge érotique sous-entendue, mais cependant pas excessive (due au fait que la censure interdisait les films de la terreur quoi qu'il en soit, sans les examiner avec beaucoup d'attention). A ce sujet, nous devons signaler une rapide séquence où le metteur en scène réussit à montrer fugitivement le sein nu de Dany Carrel-Liselotte, pendant qu'elle est en train d'être sacrifiée liée à la table. Cette fugace apparition est présente, malheureusement, seu-

lement dans la version italienne, qui est aussi la plus complète grâce à un différent montage général.

L'ensemble est plongé dans un décor très raffiné, soigné dans les plus petits détails par Arrigo Equini et exalté par la superbe photographie (qui joue avec les violents contrastes des couleurs) de Pier Ludovico Pavoni, grâce à laquelle l'ancien moulin est mis en évidence, avec la rotation lente de ses aubes, qui semblent don-

ner au film un rythme majestueux, mais aussi rêveur, favorisé par les musiques veloutées de Carlo Innocenzi.

Malgré certaines inévitables allusions à des films d'épouvante précédents, comme les relations esthétiques avec les pellicules anglaises de la Hammer (la scène de la taverne en est un classique exemple), et des citations inattendues, "volées" directement des œuvres de Buñuel (dans la manière allusive de cadrer certains objets qui prennent des significations ambiguës), le metteur en scène réussit, de toute façon, à composer des images qui sont extraordinairement originales et inspirées d'une manière lyrique avec des chromatismes précieux et recherchés. Il faut seulement penser aux séquences des rencontres amoureuses entre Elfy et Hans, marquées par une sexualité perverse et décadente, bien exaltée par les couleurs éclatantes qui remplissent les images (c'est impossible d'oublier les cheveux noir corbeau d'Elfy, sa robe rouge et le lit candide sur lequel elle s'est lascivement étendue). Très belle, outre, la scène finale où, en se déplaçant dans une espèce de danse macabre, les mannequins du carillon fondent devant la chaleur du feu, en révélant les cadavres féminins à l'intérieur. Curieusement, le film de Ferroni semble anticiper, à certains moments, une pellicule culte du gothique italien, *La Maison aux fenêtres qui rient* (*La casa dalle finestre che ridono*, 1976) de Pupi Avati, avec ses atmosphères inquiétantes et le moyen inédit et particulier d'utiliser le paysage (voir, à ce sujet, la séquence initiale de l'arrivée de Hans au moulin confrontée à celle de l'arrivée de Lino Capolicchio dans le chef-d'œuvre d'Avati).

Même les acteurs secondent efficacement la mise en scène que le directeur a préparé avec cette co-production italo-française. De Pierre Brice, qui sera ensuite l'interprète du curieux



«Io che pietrifico le membra altrui, dovrò andare in putrefazione!» (Girolamo Segato). Dr. Wahl as the perverted heir of the Italian petrifiers of the XIX century, Segato and Gorini.



Horror, necrophilia and sadism: Dany Carrel and Scilla Gabel in a sequence from the "cineromanzo" version of the movie.

sexy-horror *Les Nuits des démons* (La notte dei dannati, 1971) de Walter Maria Ratti, à la suscite Scilla Gabel (parfaite dans ce rôle gothique), de Liana Orfei (souvent présente dans les films d'aventure de l'époque, ici dans le rôle de la modèle et chanteuse en péril Annelore) à Dany Carrel (employée, à la même période, avec un autre excellent film de terreur, *Les Mains d'Orlac* d'Edmond T. Greville), jusqu'à Wolfgang Preiss, un acteur qu'on avait déjà vu dans *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960), de Fritz Lang, ici bien utilisé dans le rôle de l'ambigu Docteur Bohlem. Réalisateur de documentaires et metteur en scène éclectique (du film comique *Macario contro Zagomar* à la pellicule néoréaliste *Tombolo, paradiso nero*, des pepla *Le baccanti* et *Erocole contro Moloch*, aux westerns *Un dollaro bucato* et *Per pochi dollari ancora*, ainsi que le mélo *Carmen di Trastevere*), Giorgio Ferroni, malgré l'excellent résultat réalisé, serait malheureusement revenu au genre horror

seulement après de nombreuses années. En effet, seulement en 1972, il réalisa *La Nuit des diables*, une suggestive et personnelle adaptation d'un récit vampiresque d'Aleksej Tolstoj, *La Famille du Wurdalak*, qu'avait déjà inspiré Mario Bava pour un épisode de *Les Trois visages de la peur / I tre volti della paura*. *Le Moulin des supplices / Il mulino delle donne di pietra* reste donc un parfait exemple de cette captivante et irremplaçable manière de concevoir le gothique qu'on avait en Italie pendant les années soixante. (AB)

Il mulino delle donne di pietra / Le Moulin des supplices (ITA-FRA 1960)

(Mill of the Stone Women / Horror of the Stone Women / Mill of the Stone Maidens / Drops of Blood / El mulino de las mujeres de piedra / Die Mühle der versteinerten Frauen)
D/SC: Giorgio Ferroni; P: Vanguard / Faro / Explorer / C.E.C. (Gianpaolo Bigazzi, Lucien

Vittet); S: based on *I racconti fiamminghi* by Pieter van Weigen (G. Ferroni, Remigio Del Grosso); Co-SC: Remigio Del Grosso, Ugo Liberatore, Giorgio Stegani; PH: Pier Ludovico Pavoni; M: Carlo Innocenzi; C: Pierre Brice (Hans Van Harnim), Scilla Gabel (Elfy Wahl), Wolfgang Preiss (Doctor Bohlem), Dany Carrel (Liselotte), Liana Orfei (Annelore), Marco Guglielmi (Raab), Herbert Boehme (Professor Gregorius Wahl), Olga Solbelli (Selma), Alberto Archetti (Conrad); COL (Eastman-color); 100 min.

Notes: Filmed in Rome at the Cinecittà Studios. Make-up by Franco Palombi. Released in Paris at the "Midi-Minuit" and "Scarlett" theatres on September 1962.

Cineromanzo versions: «Star-Ciné-Roman», no. 94, Roma-Paris, Bozzesi, novembre 1960; «Super Star - Cineromanzo Gigante», no. 75, Roma, Bozzesi, dicembre 1960; «Star-Ciné Cosmos», no. 39, Roma-Paris, In.Gra.B.E., mars 1963.

LIN GRIDO ACUTO HA SQUARCIATO CON LA SUA STRAZIANTE ECO, LA RACE DI QUELLA NOTTE... I DUE UOMINI CORRONO DI SOPRA E TROVANO ELFY IN PREDIA A UNA NUOVA TERRIBILE CRISI DEL SUO MALE... IMMEDIATAMENTE LA TRASPORTANO IN UNA SALA OPERATORIA, E L'ADAGIANO SU UN LETTINO... LA RAGAZZA E' COME MORTA, IL SUO VOLTO PALLIDISSIMO E' PRIVO DI VITA... WHAL SI TENDE ANOREVOLMENTE SU DI LEI E LE SUSURRA QUALCOSA...



Ti salverò, piccola mia... Ti salverò ancora una volta... Ti ridarò la vita!!!

IN UN LETTINO ACCANTO A ELFY GIACE UN'ALTRA PANCILLA... E' ANNELORE, LA CANTANTE SEMISVENUTA E IN PREDA A UN FORTE CHOC NERVOSO, E' STATA RAPITA DA BOLEN CHE L'HA CLOROFORMIZZATA E TRASPORTATA AL MULLINO...



Annelore... la nuova vittima che ridarà la vita a mia figlia... nel suo corpo scorre un sangue puro e vigoroso, fra poco lo stesso sangue fluirà nelle vene di Elfy... della mia bambina...

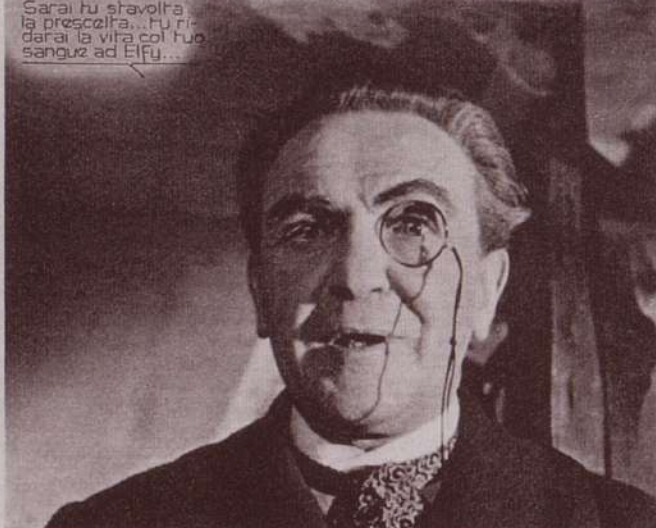
MA ANNELORE HA UN ATTIMO DI LUCIDITA' E APRE GLI OCCHI... AHIME' NESSUNO POTRA' SALVARLA DAL TERRIBILE DESTINO CHE LE E' RISERVATO...



Aiuto... aiuto... liberatemi...

IL SORRISO DI WHAL E' PIU' TERRIFICANTE DI OGNI COSA...

Sarai tu stavolta la prescelta... Tu ridarai la vita col tuo sangue ad Elfy...



ANNELORE VIENE IMBAGLIATA E LEGATA STRETTAMENTE AL LETTINO... NON POTRA' PIU' MUOVERSI... LO SPETTRO DI QUELLA MORTE ORRENDA CHE TRA POCO LA GHERMIRA, LA AGGHACCIA...



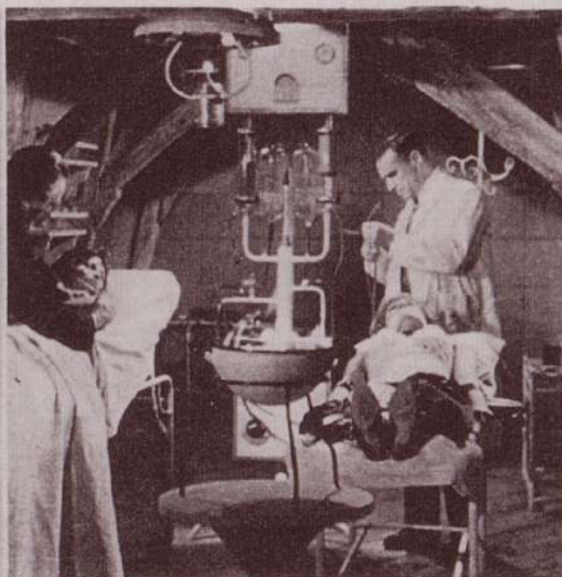
IL DOTTOR BOHLEN IN CAMICE BIANCO APPARE... FRA POCO COMINCERA' LA TREMENDA OPERAZIONE...

Tutto è pronto, whal...



On these pages: Professor Wahl's and Doctor Bohlem's abominable experiments. Annelore's life blood is transfused into Elfy's veins. Pages from the Italian "cineromanzo" version published in *Super Star* no. 75, December 1960.

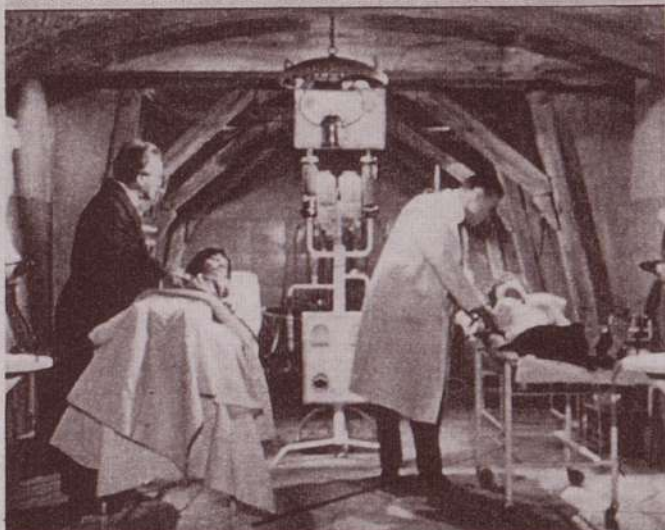
Ora tutto è chiaro per l'infelice destinata al sacrificio... l'orribile strumento le appare, una specie di stantuffo, con dei vasi di vetro nei quali scorre il suo sangue, trasportandolo direttamente nelle vene di Elfy... Ad ogni nuova crisi del male che dà la morte apparente alla fanciulla, una giovane della sua stessa età viene sacrificata...



Il dottore infila nel braccio di Anneleore un lungo ago; fra pochi secondi la terribile macchina pomperà dalle vene di Elfy il sangue malato, sostituendolo con quello vigoroso e sano di Anneleore...



L'apparecchio si mette in moto, nei vasi vitrei appare il sangue rosso di Anneleore che sente a poco a poco cedere le sue forze...



Il professore è vicino ad Elfy, spando sul suo volto i primi segni di vita. Ancora pochi secondi e tutto il suo sangue sarà mutato... ancora pochi secondi ed essa sarà ancora viva!!!



Bambina mia, ci siamo... ti ho salvata ancora una volta!!!

L'operazione è perfettamente riuscita... Elfy ha aperto gli occhi, e sulle sue livide labbra appare un accenno di sorriso

Sono viva... tutto è passato...



I suoi occhi si posano con indifferenza su Anneleore che giace accanto a lei morta... la bella cantante non potrà mai più compiere il suo sogno di gloria... In quella buia notte si leva oltre il fiume, solo il lugubre canto d'un uccello notturno...



«Car si *Le Moulin des supplices* assimile à son profit un certain fantastique (musée de cire, "vampirisme", pétrification, savant fou, cimetières...), il ne dédaigne pas l'apport des malsaines séductions: nécrophilie, fétichisme très accentué (les bottines noires) et surtout un certain sadisme [...] esthétique» (Michel Caen, *Midi-Minuit Fantastique* no. 3, October-November 1962).

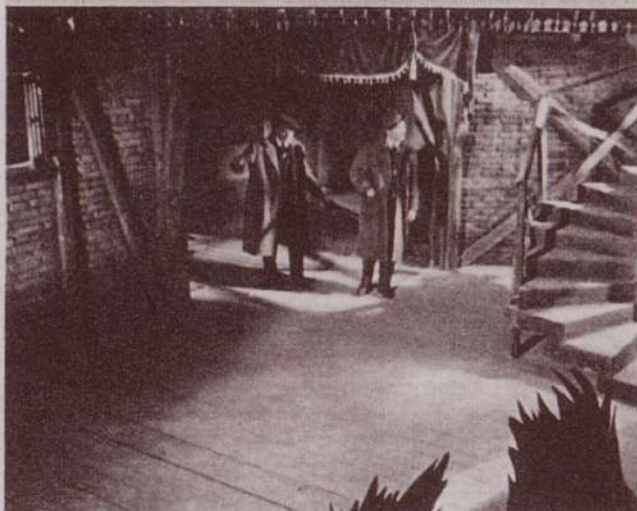
DURANTE QUESTI MACABRI PREPARATIVI, RAAB E HANS HANNO RAGGIUNTO IL MULINO E SONO RIUSCITI A PENETRARE NELLA SALA DEL CARILLON... I PRIMI TUONI, RIMBOMBANDO COPRONO IL SUONO DEI LORO PASSI...

Coraggio Hans, fra poco sapremo la verità...

Sì... ma c'è tremendo tornare qui... tu forse non puoi capirlo...



NEL MOMENTO IN CUI ATTRAVERSANO LA SALA, L'INGRANIGGIO DEL DIABOLICO CARILLON SI METTE IN MOVIMENTO, INSIEME AL CUPO SUONO D'ORGANO, E LE STATUE COMINCIANO A PASSARE SUL PICCOLO PALCOSCENICO...



I DUE GIOVANI RESTANO MUTI A GUARDARE LA SFILATA... AD UN TRATTO RAAB HA UN BALZO VEDENDO LA STATUA DI UNA BELLA DONNA DAI LUNGI CAPELLI ROSSI E DALLE MANI PROTESE...

Ma quella c'è Annalora... c'è lei, no sono certo!

E' la stessa che ho veduto legata a quella sedia...



ED ECCO CHE LE DONNE DI PIETRA PERCORRONO LENTE, IL LORO BREVE TRAGGITO, SUL VISO DI OGNIUNA C'E' UN'ESPRESSIONE DOLOROSA, COME SE LA MANO DEL LORO CREATORE AVESSSE FERMATO L'ESTREMO ATTIMO D'UNA AGONIA...



E' ANCORA UNA VOLTA ANNALORE, BELLISSIMA, PASSA DAVANTI AI GIOVANI... NELLA MENTE DI RAAB UN TERRIBILE SOSPETTO SI FA STRADA, UN SOSPETTO CHE E' MOLTO VICINO ALLA REALTA'...

C'è qualcosa di terribile in queste statue, Hans... fanno pensare a tanti cadaveri. Tanti cadaveri immobilizzati per sempre dalla mano d'un feroce assassino.

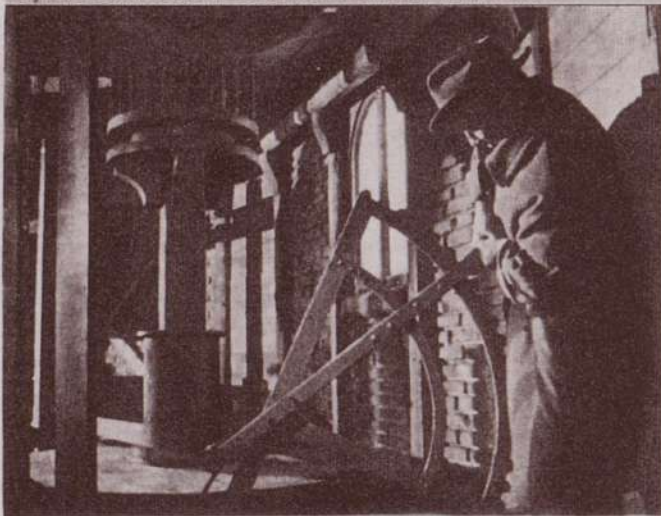
E' terribile... terribile...



On these pages: Hans (Pierre Brice) and Raab (Marco Guglielmi) discover the macabre secret of the female statues in the mill's carillon: these are not sculptures, they are petrified corpses! Pages from the Italian "cineromanzo" version.

«Avec une superbe grâce technique et s'appuyant sur une photographie extrêmement soignée, [...] seul Ferroni use de poésie: avec quelle

TERRIFICATO DA QUELLO SPETTACOLO HANS CORRE AI MECCANISMI E COME AVEVA VISTO FARE A CONRAD RIESCE A FERMARLI... ANCHE L'ORGANO TACE, E LE STATUE RESTANO SUL FALCOSCENCO FIOCAMENTE ILLUMINATE...



E PROPRIO DAVANTI A LORO E' LA STATUA DI ANNELORE... I DUE LE SI AVVICINANO PIENI DI PAURA E DI ORRORE...



LA BRUSCA FERMATA DEL CONGEGNO HA FATTO SI' CHE LE STATUE SI BLOCCASSERO TROPPO IN FRETTA E CHE LA TESTA DI ANNELORE TROPPO FRAGILMENTE ATTACCATTA AL CORPO SI STACCASSA NETTAMENTE E ROTOLASSE AI PIEDI DI RAAB...



SCONVOLTO RAAB LASCIA LA TESTA CHE ROTOLA PESANTEMENTE AL SUOLO... IL SOSPETTO CHE ANCHE LISE SI TROVI NEL MULINO DIVIENE CERTEZZA, IN LUI, E NON OSA DIRLO A HANS...

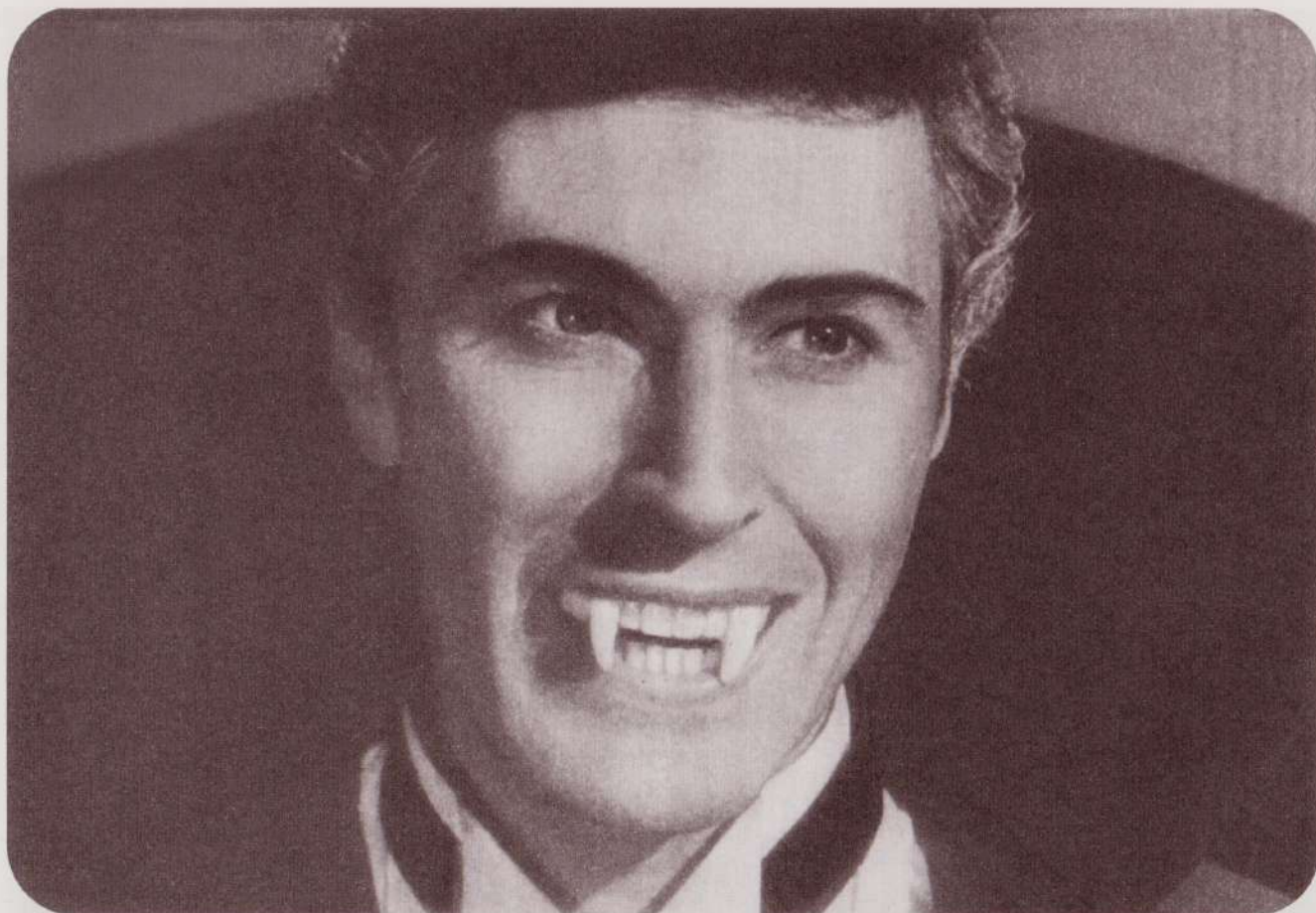


Devi ricordarlo, Hans... e subito. Qualcosa di molto grave sta forse per accadere la dentro...

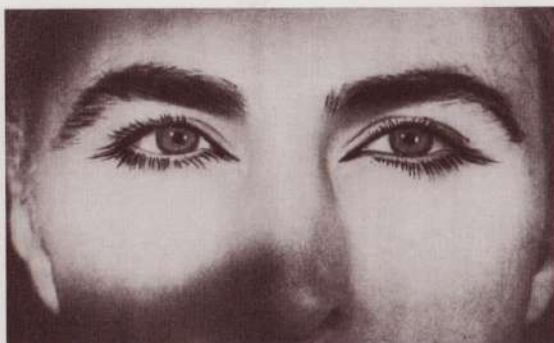
Mi pare da quella parte... ma ora non ricordo nulla...



force nous montre-t'il ces femmes au teint cireux, au visage sans vie, avec quelle poésie il réussit à donner une beauté trouble et sensuelle à ce spectacle si puissamment macabre qu'est l'exhibition de ces femmes de pierre dans un carillon dont la vue fait frémir d'effroi» (Stéphane Derderian, *Cine-Zine-Zone* no. 48, October-November 1990).



Above: Count Sergio Subotai (Guillermo Murray) and one of his victims; opposite: Subotai's magnetic look and Leonora (Erna Martha Bauman).



El mundo de los vampiros

The Music of the Others

«Y pedazos de tumba saltando
cruces, huesos, y trozos de cal,
al impulso del viento chocando
improvisen orquesta infernal»

Antonio Plaza, La noche

Messico, 1960. Il vampiro Subotai è l'ultimo discendente di uno stregone ungherese morto trecento anni prima per volere del barone Elias Tasman. Alla testa di un esercito di esseri mostruosi, il conte Sergio Subotai ha per primo intento quello di eliminare la discendenza dell'antico nemico della sua stirpe: l'attuale barone e le sue nipoti, Marta e Leonora. Gli si oppone Rodolfo Saber, amico della famiglia Tasman. Rodolfo è un giovane studioso di occultismo ed un abile pianista interessato ai poteri magici delle onde sonore. Anche il non-morto conosce bene la magia della musica, usandola per richiamare e sottomettere i suoi accoliti semi-umani e le belle vampire che lo circondano. Leonora cade preda del fascino ipnotico del conte, che la vampirizza e la rende sua schiava. Imprigionato il barone e rapita Marta, Subotai sta per completare la sua vendetta negli immensi, labirintici sotterranei del suo tenebroso castello.

La vendetta del vampiro (*El mundo de los vampiros*) rappresenta l'unica collaborazione nell'ambito del fantastique tra due professionisti importanti per quanto concerne la storia del cinema messicano: il poliedrico Abel Salazar (attore, sceneggiatore e produttore durante gli anni '40, '50 e '60, nonché regista nel corso dei decenni '60-'80) ed il cineasta Alfonso Corona Blake.

Da un lato, Abel Salazar era diventato popolare con i suoi ruoli di seduttore nel corso degli anni '40, in film di cui lui stesso era spesso il produttore, quali *Las cinco advertencias de Satanás* (1945) di Julian Soler, adattamento di un'opera teatrale umoristico-fantastica dell'autore spagnolo Enrique Jardiel Poncela, che in Spagna è stata oggetto di altre due riduzioni, una precedente (1937) e una successiva (1969). Ben integrato nell'industria cinematografica messicana, Salazar avrebbe impersonato più tardi l'eroe dei due primi western iberici (*El*

Coyote e *La justicia del Coyote*), diretti back to back nel 1954 da Joaquín Romero Marchent, in co-produzione ufficiosa con il Messico, e sceneggiati da un giovanissimo Jesús Franco a partire dai popolari romanzi di José Mallorquí. A metà degli anni '50 Salazar ebbe l'idea di integrare il genere fantastico nella sua linea di produzione. Nacque così *La stirpe dei vampiri* (*El vampiro*, 1957), una splendida rivisitazione del mito vampiresco offerta ad un grande regista nazionale, Fernando Mendez, in virtù del fatto che, poco prima, costui aveva girato un'altra magnifica pellicola del genere, *Ladri di cadaveri* (*Ladron de cadáveres*, 1957), prodotta dalla Internacional Cinematográfica. Interpretato dallo stesso Salazar, nei panni dell'eroe, e da un attore di origine spagnola, German Robles, nelle vesti del conte-vampiro Lavud/Duval, *El vampiro*, come conseguenza

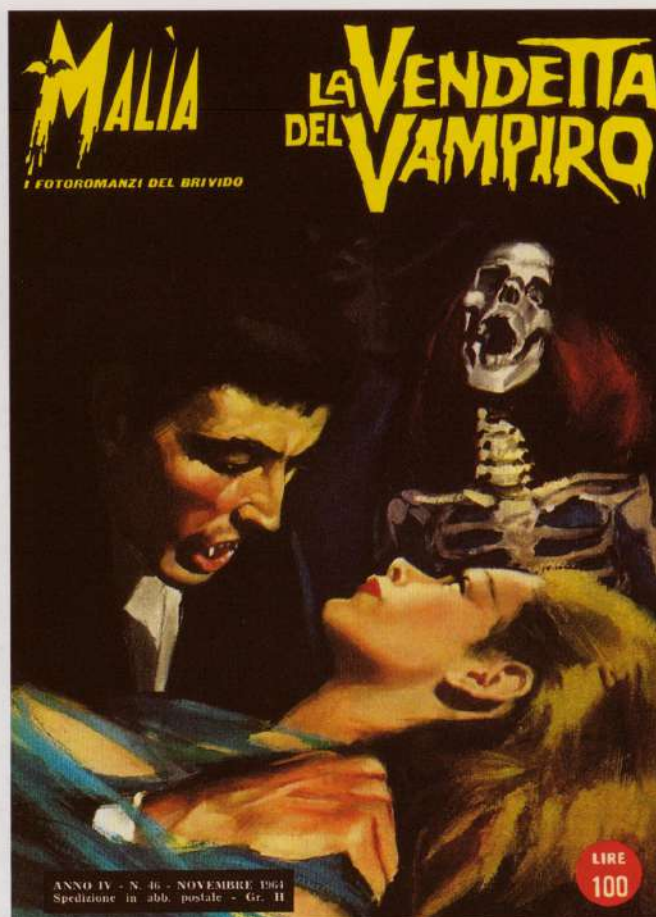
del suo grande successo critico-commerciale, dette origine ad un immediato sequel, *La bara del vampiro* (*El ataúd del vampiro*, 1958), con gli stessi protagonisti e regista. Anche se la risposta della stampa e del pubblico fu più fredda, essendo oggettivamente il seguito inferiore all'originale, i due film precedettero la rinascita del tema del vampiro rappresentata dalle superbe produzioni a colori della casa britannica Hammer Film, generando così una sorta di filone. In quest'ambito, lo stesso Salazar, com'era da aspettarsi, fu il promotore di ulteriori pellicole, le più famose delle quali sono le due dirette da Chano Urueta, *El espejo de la bruja* (1960) e *El baron del terror* (1961), *Il prezzo del demonio* (*El hombre y el monstruo*, 1958) di Rafael Baledon e, ovviamente, *El mundo de los vampiros*.

Da parte sua, Alfonso Corona Blake era un regista che aveva raggiunto un certo prestigio a metà degli anni '50 con pellicole drammatiche, quali *El camino de la vida* (1956) e, soprattutto, *La torre de marfil* (1957), dove si può riconoscere, in un ruolo secondario, l'americano Jack Taylor, che a quei tempi viveva il suo periodo messicano con lo pseudonimo di Grek Martin, un attore conosciuto principalmente per i personaggi 'regalati' a Jesús Franco. Successivamente, Corona Blake si aprì al genere fanta-terrorifico con *La mujer y la bestia* (1958), una versione al femminile del Dr. Jekyll/Mr. Hyde, l'immortale personaggio "doppio" creato da Robert Louis Stevenson. Due anni più tardi, Corona Blake si sarebbe accordato con Salazar per realizzare *La vendetta del vampiro*, seconda incursione nel genere del regista, che ne avrebbe effettuate soltanto un altro paio, *Santo vs. las mujeres vampiro* (1962) e *Santo en el museo de cera* (1963), noti in Italia rispettivamente con i titoli di *Argos alla riscossa* e *Argos contro le sette maschere di cera*. Questi due film risultano, non a caso, i migliori episodi della serie avente per protagonista il leggendario lottatore Santo, "l'uomo con la maschera d'argento", che si dipanò dal 1952 al 1982, sfiorando l'incredibile quota delle cinquanta avventure. Ricordiamo infine che Corona Blake aveva diretto, sul finire degli anni '50, due melodrammi tipici del periodo, il sensuale *Cabaret tragico* (1958), con le dive





Original Mexican poster (1961).



Italian "cineromanzo" cover of *El mundo de los vampiros*.

nazionali Columba Dominguez e Kitty de Hoyos, e lo scabroso *Sete d'amore* (*Sed de amor*, 1959), un film contraddistinto da una passionalità torbida e violenta, interpretato dalla maggiorata italiana Silvana Pampanini e dalle star messicane Pedro Armendariz e Ana Luisa Peluffo.

Come si può immaginare, *La vendetta del vampiro* riunisce le caratteristiche principali dell'approccio al fantastico di questi due professionisti tanto contrapposti tra loro.

Per quanto concerne il produttore Salazar, troviamo il suo proverbiale rigore, spinto fino alla solennità, nel trattare l'argomento. In particolare, il gusto per il gotico (il personaggio del vampiro, una scenografia accurata, l'atmosfera tipica, le belle eroine in pericolo), l'eredità di certe caratteristiche delle produzioni americane targate Universal (il vampiro identificato con il pipistrello, un servo mostruoso stile Igor, e via dicendo) e, in maniera singolare e sorprendente, l'applicazione di elementi esoterici (il vampiro dorme in una bara istoriata con allegorie occultistiche, fa riferimento alla "cifra cabalistica" e si proclama successore di un negromante che «conosceva il segreto degli alchimisti e poteva leggere il linguaggio delle stelle»). Venendo ai meriti del cineasta Corona Blake, si percepisce la sua predilezione per i piani lunghi e le panoramiche eleganti, l'attenzione per le inquadrature, il ritmo lento, certi moduli del linguaggio filmico e il contrasto tra gli ambienti. Quest'ultimo ben si evidenzia nell'antitesi

fra lo spaventoso, sotterraneo "mondo dei vampiri" e la lussuosa magione dei Tasman, dove i rappresentanti dell'alta società messicana celebrano la festa alla quale è invitato l'antagonista del vampiro.

Indubbiamente, l'importanza della *Vendetta del vampiro* non è tutta qui, in questa fortunata sintesi dei contributi apportati da un produttore e da un regista dalle personalità ben definite.

E' doveroso sottolineare come Corona Blake applichi, sia esplicitamente che indirettamente, le leggi aristoteliche delle unità di spazio, tempo e azione. Così facendo stabilisce, in rapporto alla prima legge, due habitat peculiari, la dimora del vampiro e l'abitazione della famiglia Tasman; in base alla seconda legge, concentra l'attenzione su due notti, con una brevissima parentesi rappresentata dal giorno che le divide; e in osservanza della terza legge, offre una storia perfettamente realistica, la lotta in Messico tra i successori di due avversari che si erano affrontati in Ungheria trecento anni prima.

Al di là di questa decisione formale poco peculiare, e quindi trascurabile, *La vendetta del vampiro* apportò al genere un'idea ineguagliabile com'è quella di concepire drammaticamente i possibili effetti magici della musica, convertendosi questa in un purissimo catalizzatore di certi istinti e di certe capacità che travalicano la realtà terrena. In base a questa concezione, la rivalità degli antagonisti, l'occultista e il vampiro, oltre che personale e ideologica, è

musicale, e le abilità organistiche di entrambi determinano i momenti topici della trama.

Senza dubbio, *La vendetta del vampiro* rappresenta un'opera insolita. Lo stesso personaggio del vampiro mostra delle peculiarità particolari rispetto a quelle dei suoi consimili di celluloidi: conta su un esercito di mostruosi adepti e su un harem di bellissime discepole, a lui sottomesse; organizza cerimonie private che hanno tutti i crismi di un culto sacrilego alieno alla società borghese, da cui si evince la concezione del vampirismo come setta; nutre spettacolari propositi tanto elitari quanto apocalittici («annienteremo gli esseri umani e origineremo la nuova specie degli eletti»); rivela che la sua natura anomala implica un'alterazione della normalità dei sensi, sessualità esclusa; offre sacrifici di sangue allo "spirito delle tenebre", con vittime innocenti scelte a caso; sa essere crudele eppure poetico («niente può fermarti, né lo spazio, né le ombre»); fa in modo che le vittime maschili siano soggette a manifestazioni di licanropia, in una fusione di più miti che è presente anche, saltuariamente, nel già citato *Santo vs. las mujeres vampiro*; e, straordinaria trovata finale, suscita una tale passione in una delle due eroine che, dopo essere stata curata dal suo stato di vampira dall'eroe, preferisce morire gettandosi nel pozzo irto di pali dov'è morto poco prima lo stesso Subotai. Pozzo il cui significato di violenza rimanda al peplum italiano della fine degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta.

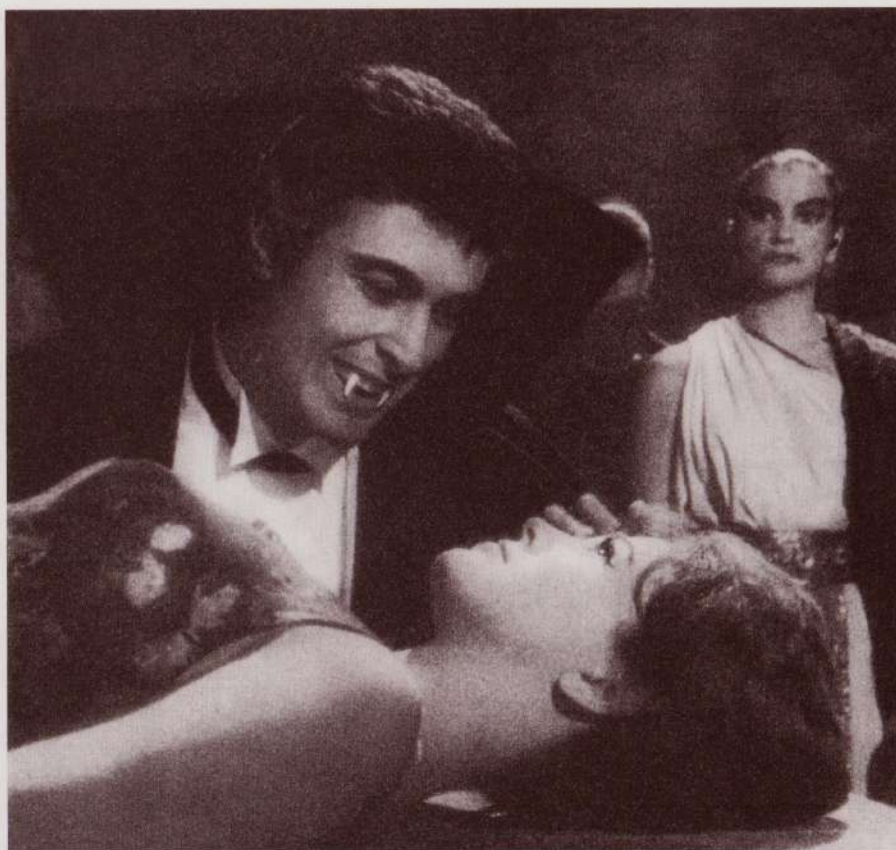


Original Italian "locandina".

Allo stesso modo, si possono apprezzare continue invenzioni di ogni tipo che vanno ad arricchire lo svolgimento della trama. Qualche esempio: il pipistrello con il volto di una delle protagoniste, come nel finale dell'*Esperimento del dottor K* (*The Fly*, 1958) di Kurt Neumann; l'organo suonato dal vampiro fatto di ossa e teschi umani; le vampire che attraversano in silenzio ragnatele millenarie; e, in particolar modo, la connotazione dantesca e terribile della caverna dove vivono Subotai e i suoi accoliti (di fronte ad una porta gli eroi si chiedono: «E' un'uscita... oppure un'entrata?»). Il tutto nel contesto di una narrazione allo stesso tempo misurata e sopra le righe, dove tutti gli accadimenti racchiudono un carattere di incubo.

In conclusione, *La vendetta del vampiro* risulta una pellicola estremamente creativa e indimenticabile sotto tutti i punti di vista. Certo, non raggiunge l'eccellenza per colpa di alcuni insanabili handicap di base, in special modo la pochezza del budget e la mediocrità del cast, poiché l'argentino Guillermo Murray, qui al suo debutto nel cinema messicano, fa rimpiangere il German Robles dei film di Fernando Mendez, mentre l'eroe, Mauricio Garcés, è un interprete dai grandi limiti come lo stesso Abel Salazar, qui stranamente assente come attore. Ciononostante, questi difetti diventano elementi fondamentali del film come tutti gli altri, senza nuocere all'insieme o andare a scapito degli aspetti positivi già evidenziati, come solitamente avviene, su scala mondiale, per la migliore serie B.

Girato nell'estate del 1960 (le riprese degli interni furono effettuate negli Studi Churu-



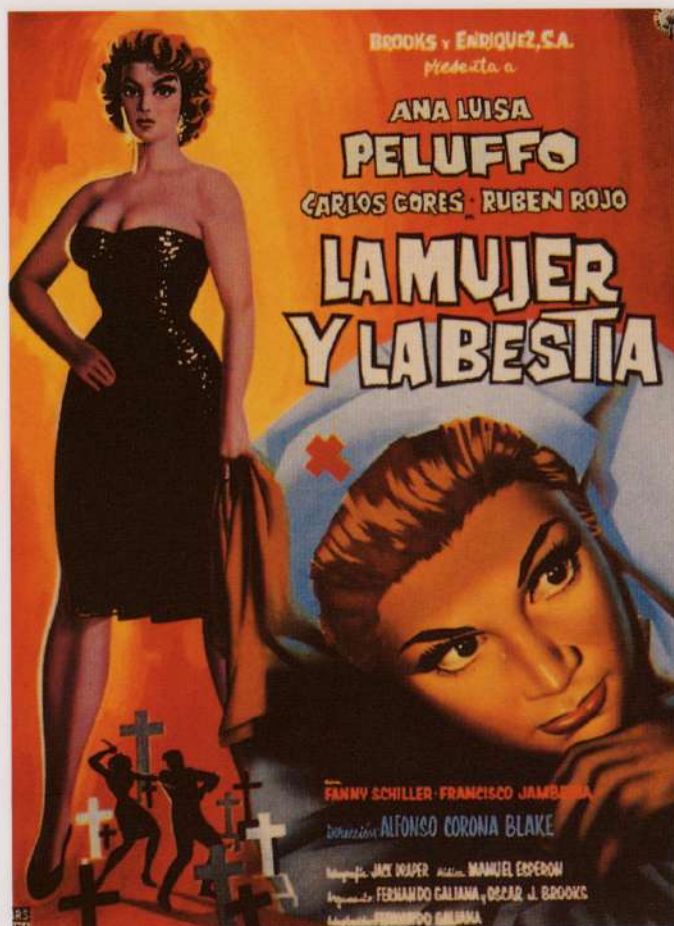
Count Subotai, the vampire, and Martha (Silvia Fournier), Leonora's sister.

busco Azteca) e proiettato per la prima volta a Città del Messico, al cinema Mariscala, il 2 novembre 1961, *El mundo de los vampiros* ha il suo posto incontestabile nella storia del cinema horror. In quanto rappresenta una pellicola

dì per sé originale e rivela alla perfezione la natura intima dell'età d'oro del fantastique messicano; ovvero la simbiosi ingenua, ma non per questo meno ricca di significato, tra sensibilità superstiziosa e ordinaria morbosità. (CA)



Guillermo Murray as the hypnotic, aristocratic vampire Subotai.



Mexican posters for two horror movies directed by Alfonso Corona Blake: *La mujer y la bestia* (1958) and *Santo vs. las mujeres vampiro* (1962).

Mexico, 1960. The vampire Subotai is the last descendant of a Hungarian sorcerer executed 300 years before by order of the Baron Elias Tasman. Leading an army of monstrous beings, Count Sergio Subotai's main purpose is that of eliminating the heirs of the ancient enemy of his race: the present baron and his nieces Marta and Leonora. He has an opponent in Rodolfo Saber, a family friend of the nobleman. Rodolfo is a young scholar of the occult as well as a skilled pianist interested in the magic powers of the sound waves. But the undead knows the magic of music too, using it to summon and dominate his sub-human acolytes and the beautiful female vampires that surround him. Leonora falls prey to the hypnotic spell of the count, who turns her into a vampire and makes her his slave. After having imprisoned the baron, Subotai kidnaps Marta and is about to complete his vengeance in the huge, labyrinthine dungeons of his dark castle.

World of the Vampires (*El Mundo de los Vampiros*) represents the only co-operation, within the limits of fantastique, between two professionals who are very important figures as regards the history of Mexican cinema: the versatile Abel Salazar (actor, screenwriter and producer during the '40s, '50s and '60s, as well as a director from the '60s to the '80s) and the cinematographer Alfonso Corona Blake. On the one hand, Abel Salazar had become

popular during the '40s thanks to his "Latin lover" roles in several movies which he would often produce himself, such as *Las Cinco Advertencias de Satanás* (1945), by Julian Soler, the adaptation of a humorous-fantastic theatrical work by the Spanish author Enrique Jardel Poncela, which, in Spain, has been the object of two further adaptations, a previous one, in 1937, and a later one, in 1969. A main driving force in the landscape of the Mexican movie industry, Salazar would later impersonate the hero of the first two Iberian westerns (*El Coyote* and *La Justicia del Coyote*), directed back to back, in 1954, by Joaquin Romero Marchent, as a semi-official co-production with Mexico, featuring a screenplay written by a very young Jesus Franco, adapting the popular novels by José Mallorqui. By the mid-fifties, Salazar had the idea of starting to produce fantasy movies as well. Thus *El Vampiro* (1957) was born, a wonderful reproposal of the vampiric myth offered by a great national director, Fernando Mendez, in virtue of the fact that the latter, a short time before, had authored another magnificent genre movie, *Ladron de Cadaveres* (1957), produced by Internacional Cinematografica. Starring Salazar himself, as the film's hero, and an actor of Spanish origin, German Robles, as the count/vampire Lavud/Duval, *El Vampiro*, following his enormous commercial success, coupled with the praises of many critics, originated immediately a sequel, *El Ataud del Vampiro* (1958), featuring

the same leading actors and director. This time, the response of the public and the critics was less than enthusiastic, since this second outing's overall quality was effectively inferior to that of its predecessor, however, these two movies paved the way for the rebirth of the vampire sub-genre, represented by the superb color productions of the British house Hammer Film, thus generating a new "trend" of sorts. In this context, Salazar himself, not surprisingly so, was the promoter of several other movies, the most famous among which being the two directed by Chano Urueta, *El Espejo de la Bruja* (1960) and *El Baron del Terror* (1961), *El Hombre y el Monstruo* (1958), by Rafael Baledon and, obviously, *El Mundo de los Vampiros*.

For his part, Alfonso Corona Blake was a director who had acquired a prestige of sorts by the mid-fifties with such drama features as *El Camino de la Vida* (1956) and, above all, *La Torre de Marfil* (1957), where we can admire, in a bit-role, the American Jack Taylor, who, at the time, was experiencing his "Mexican phase", under the assumed name of Grek Martin, an actor known mainly for the characters he played for Jesus Franco. Afterwards, Corona Blake gave himself to the fantasy-horror genre with *La Mujer y la Bestia* (1958), a female version of sorts of Dr. Jekyll/Mr. Hyde, the immortal "double" character created by Robert Louis Stevenson. Two years later, Corona Blake was to sign an agreement with

Salazar in order to direct *World of the Vampires*, the second excursion into the genre of an author who, afterwards, was to helm just another two horror-fantasy-related outings, *Santo vs. las Mujeres Vampiro* (1962) and *Santo en el Museo de Cera* (1963). It's no surprise that these two movies are certainly the best episodes of the saga featuring the legendary wrestler Santo, "the man with the silver mask", which was produced from 1952 to 1982, for a total of (incredibly so!) almost fifty adventures. Lastly, we'd also like to mention that Corona Blake had directed, by the end of the '50s, two melodramas typical of that era, the sensual *Cabaret Tragico* (1958), featuring the national film stars Columba Dominguez and Kitty de Hoyos, and the scabrous *Sed de Amor* (1959), a film marked by a troubled and violent passionateness, starring the buxomy Italian actress Silvana Pampanini as well as the Mexican celebrities Pedro Armendariz and Ana Luisa Peluffo.

As you can imagine, *World of the Vampires* mixes up the main distinctive features of these two professionals' different approaches to fantastique. As regards to producer Salazar, we can find his proverbial rigour, pushed to the edge of solemnity, in facing the argument. Particularly, his taste for all-things gothic (the character of the vampire, an accurate scenography, the typical atmosphere of horror movies, the beautiful heroines in distress), the influence of certain American productions, especially those produced by Universal (the vampire identified with the bat, a monstrous Igor-styled servant and so on) and, in a rather singular and surprising manner, the introduction of several esoteric elements (the vampire sleeps in a coffin adorned with figures representing magic allegories, he mentions the "cabalistic ciphers" and defines himself as the successor of a necromancer who «knew the secret of the alchemists and was able to interpret the language of the stars»). As for the merits of the cinematographer



Italian "fotobusta" featuring Rodolfo Saber (Mauricio Garces) and a vampiric ritual.

Corona Blake, we can notice his fondness for long shots, as well as the elegant wide angles, his attention for close-ups, the typical slow-pacing of his works, certain forms of movie language and the contrast among the different locations. The latter is well evidenced by the antithesis between the frightening, underground "world of the vampires" and the Tasman's sumptuous abode where the representatives of the Mexican high society celebrate the party to which the antagonist of the vampire has been invited.

Undoubtedly, the importance of *World of the Vampires* doesn't end here, in this successful synthesis of the contributions brought along by a producer and a director with two well-defined

personalities. It is fair to point out how Corona Blake could apply, both explicitly and indirectly, the Aristotelian laws of the units of space, time and action. Thus establishing, in relation to the first law, two peculiar habitats, the vampire's abode and the house of the Tasman family; in relation to the second law, he concentrates his attention on two particular nights, with a very short interlude represented by the day which separates them; and, in conformity with the third law, he produces an extremely realistic story, the clash, in Mexico, between the successors of two rivals who had fought each other in Hungary 300 years before.

Beyond this personal and quite unpeculiar, therefore neglectable, decision, *World of the Vampires* enriched the genre with the unequalled idea of dramatically conceiving the possible effects of magic on music, which is converted into an utterly pure catalyst of certain instincts and abilities that go beyond our earthly reality. According to this conception, the rivalry the two opponents — one a scholar on the occult, the other a vampire — share, isn't simply a personal and ideological one, it is also musical, and the first-rate skills of both with an organ determine the topical moments of the plot. Undoubtedly, *World of the Vampires* represents an unusual piece of work. The character of the vampire himself shows several original peculiarities, unlike those exhibited by his celluloid colleagues: he relies on an army of monstrous initiates, as well as a veritable harem full of extremely beautiful female disciples, whom he has subdued; he organizes several private ceremonies which have all the dubious qualities of a sacrilegious cult alien to the moral of our middle-class-based society, from which one can deduce the conception of vampirism as a veritable religious sect; he harbors a series of spectacular intents which are as sectarian as they are apocalyptic («we shall annihilate the human race giving birth to a new breed of chosen ones»); he reveals that his



Leonora answers to Subotai's telepathic call.



Carry on monsters. Original posters for two Mexican horror masterpieces directed by Fernando Mendez, *Ladron de cadaveres* (1957) and *El vampiro* (1957).

anomalous nature implies an alteration of the senses, with the exception of sexuality; he sacrifices victims to the "spirit of darkness", with innocents chosen at random; he can be cruel and poetic at the same time («nothing can stop you, neither space nor the shadows»); he sees to that his male victims are subjected to manifestation of lycanthropy, in a fusion of several myths which can also be found, however more irregularly, in *Santo vs. las Mujeres Vampiro*; and, in an extraordinary final invention, he can ultimately be so fascinating that one of the two heroines is so taken up by the passion she feels for him that, after having been "cured" from her condition as a vampire by the hero, she prefers to take her own life by jumping into a pit full of lethal spikes where Subotai himself has just met his doom, a pit which signifies violence, a violence that resembles the one typical of the Italian sword-and-sandal movies of the '50s and early '60s.

In the same manner, we can also appreciate a continuous succession of inventions which contribute to enrich the pacing of the plot. A few examples of this are: the bat with the face of one of the female leading characters, a gimmick similar to that used in the final sequence of *The Fly* (1958), by Kurt Neumann; the organ the vampire uses to play, which is made of human skulls and bones; the female vampires walking silently through age-old cobwebs; and, particularly, the terrible, Dantesque connota-

tion of the cave Subotai and his acolytes live in (in front of a door, the heroes ask themselves: «Is this the exit... or the entrance?»). All these elements are the integral part of the context of a narrative at the same time measured and "bigger than life", where all that which transpires implies a nightmarish nature.

Lastly, *World of the Vampires*, turns out to be an extremely creative and unforgettable film, in all of its aspects. Naturally, it doesn't reach the rank of first-rate work due to several irremediable flaws, especially the extremely low budget and the mediocrity of the cast, since the Argentine Guillermo Murray, here on his debut in Mexican movies, doesn't compare favourably with, to make a simple example, someone like German Robles, an actor mostly featured in Fernando Mendez's movies, while the hero of the piece, Mauricio Garcés, is an extremely limited interpreter, as is Abel Salazar himself, here strangely absent as an actor. Despite all this, these flaws become a fundamental element of the movie itself, much like its positive aspects, without ruining the overall impact, an important peculiarity characterizing the best examples of "B-movies".

Filed during the summer of 1960 (the interior shots took place in the Churubusco Azteca Studios) and premiered in Mexico City's Mariscala movie hall, on 2nd November 1961, *World of the Vampires* truly deserves the place it holds in the history of horror cinema. It rep-

resents an original example of the nature itself of Mexican fantastique, that is, the naïve, yet meaningful, symbiosis between a superstitious sensibility and an ordinary morbidity. (CA)

Mexique, 1960. Le vampire Subotai est le dernier descendant d'un sorcier hongrois tué trois cent ans avant sur ordre du baron Elias Tasman. A la tête d'une armée d'êtres monstrueux, le comte Sergio Subotai a comme première intention celle d'éliminer les héritiers de l'ancien ennemi de sa race: l'actuel baron et ses nièces Marta et Leonora. Celui qui s'oppose à son plan est Rodolfo Saber, ami de famille du noble. Rodolfo est un jeune spécialiste en occultisme ainsi qu'un habile pianiste, intéressé aux pouvoirs magiques des ondes sonores. Mais le non-mort connaît aussi bien la magie de la musique, en l'utilisant pour rassembler ses acolytes semi-humains et les belles femmes-vampires dont il s'entoure. Leonora s'abandonne au charme hypnotique du comte, qui la vampirise et la fait son esclave. Après avoir emprisonné le baron et avoir kidnappé Marta, Subotai est en train de compléter sa vengeance dans les immenses labyrinthes souterrains de son ténébreux château.

El mundo de los vampiros (Le monde des vampires) représente la seule collaboration, dans le



Two different examples of Mexican vampires: Count Lavud (German Robles) and Eloisa (Carmen Montejo) in *El vampiro* (left) and Count Subotai (Guillermo Murray) playing his magic sounding organ in *El mundo de los vampiros* (right).

milieu du fantastique, entre deux professionnels importants en ce qui concerne l'histoire du cinéma mexicain: le polyvalent Abel Salazar (acteur, scénariste et producteur pendant les années 40, 50 et 60, ainsi que metteur en scène dans le courant des décennies 60-80) et le cinéaste Alfonso Corona Blake.

D'un côté, Abel Salazar était devenu célèbre avec ses rôles de séducteur pendant les années 40, dans des films dont il était souvent le producteur, comme *Las cinco advertencias de Satanas* (1945), par Julian Soler, adaptation d'une œuvre théâtrale humoristique-fantastique par l'auteur espagnol Enrique Jardel Poncela, qui a été l'objet, en Espagne, de deux autres adaptations, l'une en 1937, l'autre en 1969. Bien intégré dans l'industrie cinématographique mexicaine, Salazar aurait interprété, plus tard, l'héros des deux premiers westerns ibériques (*El Coyote* et *La justicia del Coyote*), dirigés *back to back* en 1954 par Joaquín Romero Marchent, co-produits officiellement avec le Mexique et adaptés à l'écran, à partir des romans populaires de José Mallorqui, par un très jeune Jesus Franco. Vers le milieu des années 50, Salazar eut l'idée d'intégrer le genre fantastique dans sa ligne de production. Ainsi naquit *Les Proies du vampire* (*El vampiro*, 1957), une merveilleuse revisitation du mythe des vampires offerte à un grand metteur en scène national, Fernando Mendez, en vertu du fait qu'il venait de diriger une autre magnifique pellicule du genre, *Le Monstre sans visage* (*Ladron de cadáveres*, 1957), produite par Internacional Cinematografica. Interprété par Salazar lui-même, dans le rôle du héros, et par un acteur d'origine espagnole, German Robles,

dans le rôle du comte-vampire Lavud/Duval, *Les Proies du vampire*, à la suite de son grand succès de critique et de public, donna immédiatement origine à un second film, *El ataud del vampiro* (1958), avec les mêmes protagonistes et metteur en scène. Bien que la réponse de la presse et du public fût plus froide, étant donné la suite objectivement inférieure à l'original, les deux films précédèrent la renaissance du sujet des vampires représentée par les superbes productions en couleur de la maison britannique Hammer, en produisant ainsi une espèce de filon. Dans ce contexte-là, Salazar lui-même, comme l'on pouvait s'y attendre, fut le promoteur de plusieurs autres pellicules, les plus célèbres parmi lesquelles sont les deux dirigées par Chano Urueta, *El espejo de la bruja* (1960) et *El baron del terror* (1961), *El hombre y el monstruo* (1958), par Rafael Baledon et, naturellement, *El mundo de los vampiros*.

Pour sa part, Alfonso Corona Blake était un metteur en scène qui avait gagné un certain prestige au milieu des années 50 avec des pellicules dramatiques comme *El camino de la vida* (1956) et, notamment, *La torre de marfil*

(1957), où on peut reconnaître, dans un rôle effacé, l'américain Jack Taylor, qui, à ce moment-là, était en train de vivre sa période mexicaine, avec le pseudonyme de Grek Martin, un acteur connu principalement pour les personnages "donnés" à Jesus Franco. Ensuite, Corona Blake s'ouvrit au fantastique, avec *La mujer y la bestia* (1958), une version au féminin du Docteur Jekyll/Mister Hyde, l'immortel personnage "double" créé par Robert Louis Stevenson. Deux années plus tard, Corona Blake se serait accordé avec Salazar pour réaliser *El mundo de los vampiros*, deuxième incursion du metteur en scène dans le genre, qui en aurait réalisé seulement une autre paire, *Santo vs. las mujeres vampiro* (1962) et *Santo en el museo de cera* (1963). Ces deux films résultent, de toute façon, les meilleurs épisodes de la série ayant comme protagoniste le légendaire catcheur Santo, "l'homme au masque d'argent", qui se déroula depuis 1952 jusqu'à 1982, en frisant le nombre incroyable de cinquante aventures. Il faut aussi mentionner que Corona Blake avait aussi dirigé, à la fin des années 50, deux mélodrames typiques de cette époque-là, le sensuel *Cabaret des filles perdues* (*Cabaret tragico*, 1958), avec les vedettes nationales Columba Dominguez et Kitty de Hoyos, et le scabreux *Sed de amor* (1950), un film qui se distingue par une passion troublée et violente, interprété par la pulpeuse italienne Silvana Pampanini et les stars mexicaines Pedro Armendariz et Ana Luisa Peluffo.

Comme on peut l'imaginer, *El mundo de los vampiros* réunit les caractéristiques principales de l'approche au fantastique de ces deux professionnels si opposés entre eux. En ce qui





L'ORA FATALE DEL RISVEGLIO SCOCCO' PUNTUALE. VI FU UNO STRIDORE CHE LE PARETI DI ROCCIA RIPETERONO ALL'INFINITO. DECINE DI COPERCHI DI BARE SI APRIRONO INSIEME.



LEONORA FACEVA DA GUIDA IN QUEL LABIRINTO CHE ANDAVA ANIMANDOSI DI OMBRE.

The undead Leonora comes out of her coffin in the dungeons of Subotai's castle. From the Italian "cineromanzo" version of the movie.

concerne le producteur Salazar, on peut y trouver sa proverbiale rigueur, poussée jusqu'à la solennité, quant il va traiter le sujet. En particulier, son goût pour le gothique (le personnage du vampire, une scénographie soignée, l'atmosphère du genre, les belles héroïnes en péril), l'héritage de certaines caractéristiques des productions américaines Universal (le vampire identifié avec la chauve-souris, un serviteur monstrueux à la Igor, et ainsi de suite) et, d'une manière singulière et surprenante, l'application d'éléments ésotériques (le vampire dort dans un cercueil historié avec des allégories de l'occulte, il se rapporte au "chiffre cabalistique" et se proclame le successeur d'un sorcier que «connaissait le secret des alchimistes et pouvait

interpréter le langage des étoiles»).

En fonction des mérites du cinéaste Corona Blake, on perçoit sa prédilection pour les plans longs et les panoramiques élégantes, l'attention pour les cadrages, le rythme lent, certains modules du langage filmique et le contraste entre les différents milieux. Ce dernier aspect est bien mis en évidence par la contraposition entre l'épouvantable "monde des vampires" et la luxueuse villa du baron Tasman où les représentants de la *high society* mexicaine célèbrent la fête à laquelle l'antagoniste du vampire a été invité.

Sans doute, l'importance de *El mundo de los vampiros* ne s'épuise pas ici, dans cette efficace synthèse des contributions apportées par un

producteur et un metteur en scène avec deux personnalités bien définies. Il faut surtout souligner comme Corona Blake applique, aussi explicitement qu'indirectement, les lois aristotéliques des unités d'action spatio-temporelles. Faisant ainsi il établit, par rapport à la première loi, deux habitats particuliers, la demeure du vampire et l'habitation de la famille Tasman; d'après la deuxième loi, il concentre son attention sur deux nuits, avec une très brève parenthèse représentée par le jour qui les sépare; et dans l'obéissance à la troisième loi, il offre une histoire parfaitement réaliste, la lutte au Mexique entre les descendants de deux adversaires qui s'étaient affrontés en Hongrie trois cent ans avant. Au delà de cette décision formelle et peu particulière, et donc négligeable, *El mundo de los vampiros* apporte au genre une idée sans égale comme celle de concevoir dramatiquement les possibles effets magiques de la musique, car celle-ci est convertie dans un très pur catalyseur de certains instincts et de certaines capacités que franchissent la réalité terrienne. D'après cette conception, la rivalité des antagonistes, de l'occultiste et du vampire, outre que personnelle et idéologique, est aussi musicale, et les habiletés de l'un et de l'autre avec l'orgue, déterminent les moments les plus topiques du canevas.

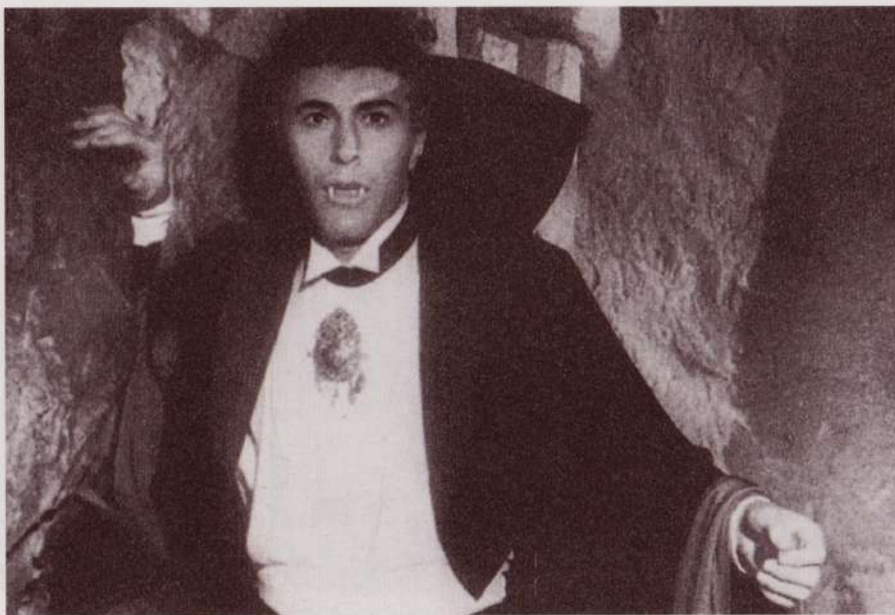
Sans doute, *El mundo de los vampiros* représente une œuvre insolite. Le personnage du vampire lui-même, montre des particularités singulières en comparaison à celles de ses collègues de celluloid: il compte sur une armée d'acolytes monstrueux et sur un véritable harem de très belles disciples, qu'il a soumis; il organise des cérémonies privées sous le sceau d'un culte sacrilège étranger à la société bourgeoise, dont on évince la conception du vampirisme comme une espèce de secte; il vise à des objectifs qui sont autant d'élite que de destruction («nous anéantirons les êtres humains et nous donneront origine à une nouvelle espèce d'élus»); il révèle que sa nature anormale



An Italian "fotobusta" featuring Count Subotai (middle) and his magic, macabre organ.



German Robles (as Lavud) and Ariadna Welter (as Marta) in *El vampiro* (above); Guillermo Murray as Count Subotai (right).



implique une altération de la normalité des sens, sexualité exclue; il offre des sacrifices de sang à "l'esprit des ténèbres", avec des victimes innocentes choisies au petit bonheur; il sait être cruel mais en même temps il peut devenir aussi poétique («rien ne peut l'arrêter, ni l'espace, ni les ombres»); il s'arrange pour que ses victimes masculines soient assujetties à des manifestations de lycanthropie, dans une fusion de plusieurs mythes, comme on peut le retrouver aussi chez *Santo vs. las mujeres vampiro*; et, avec un extraordinaire expédient final, il suscite une telle passion dans l'une des deux héroïnes que, après avoir été guérie de son vampirisme par le héros, elle préfère mourir en se jetant dans le puits hérissé de piquets mortels où Subotai lui-même a perdu la vie, un puits dont la signification de violence renvoie au péplum italien de la fin des années 50 et du début des années 60.

De cette façon, on peut apprécier plusieurs inventions de tous les genres, que vont à enrichir le développement du canevas. Quelques exemples: la chauve-souris avec le visage de l'une des deux protagonistes, comme dans le final de *La Mouche noire* (*The Fly*, 1958), par Kurt Neumann, l'orgue du vampire composé par des ossements et des crânes humains; les sensuelles femmes-vampires qui traversent silencieusement des toiles d'araignée millénaires; et, particulièrement, l'aspect dantesque et terrible de la caverne où Subotai vit avec ses acolytes (en face d'une porte les héros se demandent: «Est-ce-qu'il s'agit d'une sortie... ou d'une entrée?»). Tout cela dans le contexte d'une narration aussi mesurée qu'exagérée, où tout ce qui se passe peut atteindre le caractère d'un cauchemar.

En définitive, *El mundo de los vampiros* est une pellicule extrêmement créative et inoubliable sous tous les points de vue. Certainement, elle n'atteint pas l'excellence par faute de quelques inguérissables handicaps basilaires, spécialement la pauvreté du budget et la médiocrité du cast, car l'argentin Guillermo Murray, ici à son début dans le cinéma mexicain, fait regretter un

interprète comme le German Robles des films de Fernando Mendez, tandis que le héros, Mauricio Garcès, montre de grandes limites de récitation, comme Abel Salazar lui-même, ici étrangement absent en tant qu'acteur. Malgré tout cela, ces défauts deviennent des éléments fondamentaux du film, comme le sont tous les autres, sans causer de dommages à l'ensemble ou être au détriment des aspects les plus positifs qu'on a déjà mis en évidence, comme il arrive d'habitude avec les meilleurs films du cinéma bis.

Tourné pendant l'été de l'année 1960 (les tournages des intérieurs furent effectués chez les Studios Churubusco-Azteca) et passé à l'écran pour la première fois à Cité du Mexico, au cinéma Mariscal, le 2 novembre 1961, *El mundo de los vampiros* occupe une place incontestable dans l'histoire du cinéma d'épouvante, car il représente une pellicule tout à fait originale et il révèle parfaitement la nature intime de l'âge d'or du fantastique mexicain; c'est-à-dire la symbiose naïve, mais aussi riche de significa-

tion, entre une sensibilité superstitieuse et une morbidité ordinaire. (CA)

El mundo de los vampiros (MEX 1961)

(*La vendetta del vampiro* / *World of the Vampires*)

D: Alfonso Corona Blake; P: A.B.S.A. (Abel Salazar); S/SC: Raul Zenteno, Jesus Velazquez, Alfredo Salazar; PH: Jack Draper; M: Gustavo Cesar Carreon; C: Mauricio Garcès (Rodolfo Saber), Erna Martha Bauman (Leonora), Silvia Fournier (Marta), Guillermo Murray (Count Sergio Subotai), José Baviera (Baron Tasman), Yolanda Margain, Carlos Nieto, Maricarmen Vela, Alfredo Whally Barron, Alicia Moreno, Alvaro Matute; BW; 85 min.

Notes: Make-up by Elda Loza; setting by Javier Torres Torija.

Cineromanzo versions: «Malia - I fotoromanzi del brivido» no. 46, Roma, Editoriale Nova, novembre 1964; «Suspense» no. 7, Roma, New Edigraf, novembre 1970.



Exaggerated make up and Latin sensuality: Leonora as a typical Mexican female vampire!

LA VENDETTA DEL VAMPIRO

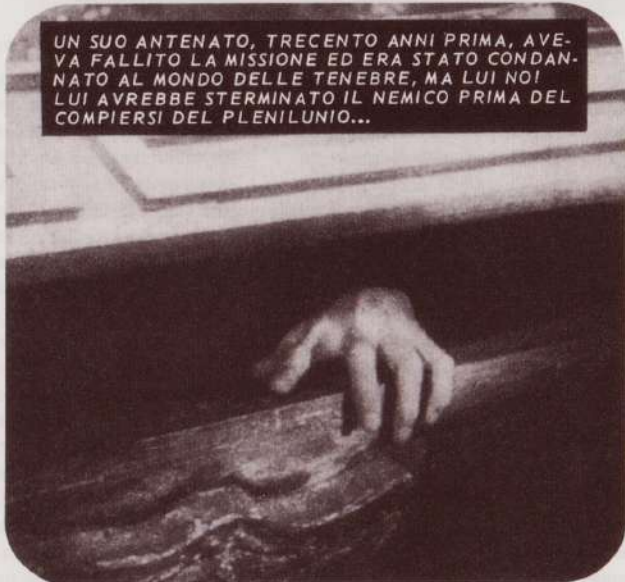
SOLO POCO TEMPO E' TRASCORSO DA QUESTI AVVENIMENTI. NESSUNO DI NOI SARA' VIVO FRA DUE SECOLI PER FORTUNA, PERCHE' ALLORA LA VICENDA SI RIPETERA' INESORABILE. IL MALE INFATTI NON MUORE ANCHE SE UNA PESANTE LAPIDE LO NASCONDE.



IL CONTE SERGIO SUBOTAI ERA UN VAMPIRO, UNO SPIRITO DEL PECCATO, COMANDATO DI INSTAURARE IL DOMINIO DI SATANA NEL CERCHIO DELL'UMANITA' TREMEBONDA.



UN SUO ANTENATO, TRECENTO ANNI PRIMA, AVEVA FALLITO LA MISSIONE ED ERA STATO CONDANNATO AL MONDO DELLE TENEBRE, MA LUI NO! LUI AVREBBE STERMINATO IL NEMICO PRIMA DEL COMPIERSI DEL PLENILUNIO...



LA SUA MANO, COME OGNI NOTTE, AVEVA SOLLEVATO IL COPERCHIO DELLA BARA. LE SUE PALPEBRE ABBASSATE AVEVANO AVUTO UN LIEVE FREMITO E LENTAMENTE SI ERANO APERTE.



LE LABBRA SOTTILI, IL VOLTO CRUDELE, IL CONTE POSSEDEVA UNA PERVERSITA' PIU' FORTE DEL SUO ANTENATO. LA SUA MALVAGIA INTELLIGENZA AVREBBE RISCATTATO LA STIRPE ELETTA DEI SUBOTAI...



The fascinating opening sequence of the movie depicting Subotai's awakening. Gothic horror and metaphysics, sensuality and melodrama, poetry and surrealism are the ingredients of *El mundo de los vampiros* and other masterpieces of Mexican horror movies.

SI SDRAIO' SUL LETTO, IL BUSTO RIVOLTO AL SOFFITTO CHE LA LUCE DELLA LUNA ANIMAVA DI OMBRE IN MOVIMENTO E TESE LE ORECCHIE.



Ho sentito il tuo richiamo e vengo a te, mio signore!



"VIENI, NON TEMEREI -LE COMANDAVA LA VOCE DEL CONTE- LE TENEBRE TI PROTEGGERANNO. NIENTE PUO' PIU' FERMARTI! "



L'OSCURO RESPIRO DEI MORTI CHE VIVONO L'AVREBBE CONDOTTA DA LUI, AL DI SOPRA DI OGNI VINCOLO CON GLI ESSERI UMANI CHE FINO ALLORA AVEVA AMATI.



LE OMBRE DEGLI ALBERI SI MUOVEVANO SEGUENDO IL LENTO VAGARE DELLA LUNA. QUA SI ILLUMINAVA UNA SIEPE OSCURA, LA' UN'OMBRA DIVORAVA I RAMI SCHELETRITI. LEONORA CORREVA, CORREVA...



...PER GIUNGERE ALLA SUA PRESENZA....

Eccomi a te, mio signore!



On this page and the following: Leonora, summoned by the vampire hypnotic power, is bitten by Subotai.



The following text is a transcription of the dialogue in the film 'The Count of Dracula' (1922), directed by Tod Browning. It is a scene from the film, and the text is in Italian. The text is a transcription of the dialogue in the film 'The Count of Dracula' (1922), directed by Tod Browning. It is a scene from the film, and the text is in Italian. The text is a transcription of the dialogue in the film 'The Count of Dracula' (1922), directed by Tod Browning. It is a scene from the film, and the text is in Italian.



LEONORA AVANZAVA TRA LE SACERDOTESSE DI A-STAROC, SMANIAVA DI UNIRSI ALLA LORO FAMIGLIA.



SI SDRAIO' DOCILE SUL LETTO DI MARMO MENTRE LE SPOSE ERANO STATE PRESCELTE PRIMA DI LEI, INTONAVANO UN CANTO SOMMESSO.



POI RESTO' IN ATTESA, VAGAVA IN UN SOGNO BIANCO E NERO. NON PENSAVA E NON VOLEVA PENSARE..



SUBOTAI LEVO' IN ALTO IL PUGNALE E GLI ADEPTI TESERO LE MANI AUGURANTI.

Hai una missione da compiere ora, Dovrai distruggere l'uomo che mi ha attraversato il cammino....



NON PIU' ORA CHE IL RITO ERA STATO CONDOTTO A TERMINE! IL SEGNO DI SATANA ERA ORMAI IMPRESSO A FUOCO PER SEMPRE NEL SUO CORPO E NEL SUO SPIRITO....



Va' e che il sangue di Rodolfo Sabel sia il tuo primo tributo alla vita che hai ricevuto.

The ritual celebrated by the vampire with the aid of his priestesses and monstrous acolytes thanks to which Leonora becomes Subotai's mind slave. Pages from the Italian "cineromanzo" version published in *Suspense* no. 7, November 1970.



Above: Doctor Orlof's bistouri cuts Irma's naked breast in *Gritos en la noche* / *L'Horrible Dr. Orlof* (1961), Jess Franco's horror masterpiece. This nude scene is featured in the French edition only.

Opposite: Ricardo Valle as the blind robotic servant Morpho and Howard Vernon as the awful Dr. Orlof (top); an expressionistic still with Howard Vernon and Maria Silva as singer Dany (bottom).

«Le projet *Gritos en la noche* serait né d'une discussion de Jess Franco avec ses producteurs Sergio Newman et Marius Lesœur, à l'issue d'une projection du *Brides of Dracula* de Terence Fisher, alors que se tournaient à Nice, les extérieurs de *Vampiresas 1930*. [...] Néanmoins, le peu d'intérêt de Jess à l'égard de l'œuvre de Terence Fisher est bien connu et la vision de *Gritos* confirme, il est vrai, cette totale absence de filiation. Il s'agit avant tout d'une œuvre latine, tant sur le plan de l'esthétique (les décors, les rues, l'architecture du château, tout y respire l'Espagne) que sur le plan de l'esprit.» (Alain Petit, friend and big supporter of Jess Franco's entire output)



Gritos en la noche

The Terror of the Flesh

«Doucement, avec une certaine précaution, l'un des hommes entreprit de retourner le cadavre pour le placer sur le dos, convenablement. Il y parvint sans mal. Mais alors les deux marinières ne purent s'empêcher de faire la grimace: devant eux, face au ciel, la noyée n'avait pas de visage.

«Ce n'était qu'une plaie monstrueuse, avec deux grands yeux clairs qui, fixement, regardaient la mort.»

Jean Redon, *Les Yeux sans visage*

Hartog, 1912. Il dottor Orlof, ex medico di un istituto di pena, vive in un sinistro castello insieme a Morpho e Arne, una donna condannata all'ergastolo che il dottore ha fatto evadere con uno stratagemma. Orlof conduce malsani esperimenti nel tentativo di ricostruire il volto della figlia Melissa, orrendamente deturpato da un'incendio avvenuto nel suo laboratorio. Per restituirle la perduta bellezza, il chirurgo rapisce e uccide giovani prostitute e cantanti di cabaret, al fine di utilizzarne la pelle dopo averle dissanguate vive. A tale scopo si serve del sadico Morpho Lautner, un delinquente impiccato per crimini abominevoli, che il dottore ha resuscitato trasformandolo in un crudele automa, cieco e senza ragione, completamente ai suoi ordini. In attesa dei "miracoli" trapianti, Melissa riposa in un sarcofago di vetro. L'incarico di risolvere il mistero delle numerose sparizioni viene conferito all'Ispettore Edgar Tanner, la cui fidanzata, Wanda, decide di dare il suo contributo alle indagini. Scoperto che l'autore degli omicidi è Orlof, Wanda si fa passare per una donna di facili costumi e si fa trovare nel cabaret malfamato che frequenta il dottore. La ragazza, che somiglia incredibilmente a Melissa, viene attirata dal folle Orlof nel suo castello degli orrori...

Dal punto di vista storico, *Gritos en la noche* /

L'Horrible Dr. Orlof (ribattezzato in Italia *Il diabolico dottor Satana*) si pone come la prima pellicola spagnola che appartiene completamente e dichiaratamente al genere fanta-horror, senza limitazioni di nessun tipo e con tutto quanto ne deriva. La definizione "pellicola spagnola" non deve essere qui intesa, ovviamente, a livello finanziario, poiché si tratta di una coproduzione con la Francia (per quanto uffici-



ciosa, poiché in Spagna non è riconosciuta come tale), bensì a livello creativo, tenendo conto del contributo dato dal regista e sceneggiatore Jesus Franco, un cineasta madrileno allora trentunenne che aveva già nel cassetto quattro film, sebbene di altri generi (due commedie, due musicali). In precedenza il fantastico si era palesato nel cinema iberico in maniera sporadica e privo di elementi horror, principalmente a causa del contesto politico, i due primi decenni della dittatura cattolico-militare imposta dal generale Francisco Franco nel 1939, che considerava intollerabile tutto quanto non si uniformasse al suo concetto repressivo di società.

In seguito alle maggiori concessioni dovute al passare degli anni, la realizzazione di *Gritos en la noche* / *L'Horrible Dr. Orlof* divenne fattibile, seppure giocando la carta della doppia versione (più umorismo e meno erotismo in quella spagnola rispetto alla francese). Inoltre, si tratta della terza, e ultima, collaborazione tra Jesus Franco e il tandem ispano-francese formato dai produttori ebrei Sergio Newman e Marius Lesœur, che seguiva l'interessante dittico *La reina del Tabarin* / *Mariquita, la belle du Tabarin* (1960) e *Vampiresas 1930* / *Certains les préfèrent noirs* (1961).

Le riprese durarono quattro settimane e venne utilizzato il castello di San Martín de Valdeiglesias, nei pressi di Madrid, da allora location ricorrente del cinema spagnolo del terrore; lo stesso Franco vi aveva già girato la parte più consistente del suo primo film, *Tenemos 18 años* (1958), con il comico Antonio Ozores che impersonava ironicamente un impasto di Jack lo Squartatore, Dracula il vampiro, Roderick Usher e il Fantasma dell'Opera; questa sorta di parodia, per il suo valore intrinseco, anticipa in chiave comica gran parte della successiva filmografia di Jesus Franco, a cominciare proprio



Original Spanish poster (1961).



Original Italian poster (1963) for *Gritos en la noche*.

da *Gritos en la noche*.

Lo splendido uso delle luci va attribuito a Godofredo Pacheco, membro di una famiglia di professionisti del settore che avrebbe lavorato altre due volte con Franco (in *La mano de un hombre muerto* / *Le Sadique Baron von Klaus e Rififi en la ciudad*), concretizzando meglio di chiunque altro direttore della fotografia la concezione del bianco e nero ricercata dal giovane regista. Da parte sua, il cast mise fianco a fianco uno dei più popolari seduttori del cinema iberico degli anni '50, Conrado San Martín (che partecipò anche al finanziamento), qui nella parte del poliziotto Tanner, e un singolare e magnetico attore svizzero residente a Parigi, Howard Vernon, presenza abituale delle produzioni targate Lesœur, che ricoprì il ruolo del Dr. Orlof e da allora avrebbe rappresentato il volto emblematico del cinema di Franco. Al film presero parte anche diverse attrici giovani e piacenti (Diana Lorys, Perla Cristal, María Silva), da lì a poco presenze consuete delle coproduzioni mediterranee degli anni '60, così come Ricardo Valle, un attore affascinante impegnato qui in un'imprevedibile caratterizzazione mostruosa, quella di Morpho, il servo non vedente di Orlof.

Va inoltre sottolineata l'importanza della colonna sonora, dovuta a due distinte fonti creative, riconoscibili ma ben amalgamate: le parti cosiddette classiche sono della coppia di musicisti José Pagan e Antonio Ramirez Angel,

mentre i brani più sperimentali e sorprendenti sono opera dello stesso Jesus Franco. A questo proposito Jean-Pierre Jackson ha scritto nel suo articolo "Franco et le Jazz" (*Cine-Zine-Zone*, no. 15, 1982): «La musica di *Gritos en la noche* non è jazz; ma è palesemente improvvisata, essenzialmente con delle percussioni, un contrabbasso e un flauto, senza uno schema preciso che non sia la ricerca di un'atmosfera di mistero e terrore. Al contrario di una musica 'dodecafonica' che, all'apparenza 'caotica', è in realtà ordinata e organizzata su una serie di dodici suoni scelti dal compositore, la musica di *Gritos en la noche*, iper-espressionista, aggiunge prima di tutto una dimensione indispensabile: la brutalità».

Come si può facilmente comprendere, il film impressionò favorevolmente la critica spagnola e pure quella straniera, poiché grazie ai contatti di Lesœur circolò in tutto il mondo. Di conseguenza, Jesus Franco si impose come un'incredibile rivelazione e *Gritos en la noche* rappresentò la prova concreta di un cinema fantaterrifico spagnolo, impossibile ma allo stesso tempo realizzabile, assimilabile a quello prodotto in quegli stessi anni (ultimi '50 - primi '60) da nazioni più liberali, che oggi, visto in prospettiva storica, risulta quello ad aver dato i migliori frutti nella storia del genere.

In particolare, questo film aggiunge alla galleria dei personaggi fondamentali del genere il già citato Orlof (è noto che Franco riprese il

nome dal personaggio interpretato da Bela Lugosi in *Dark Eyes of London*), un mix di scienziato monomaniaco e di chirurgo malvagio, che sarebbe apparso in parecchie pellicole successive, non sempre interpretato dall'indimenticabile Vernon, e che costituisce uno dei tre miti apportati dal cinema spagnolo all'insieme mondiale del fantastique; è ovvio che gli altri sono il licanthropo Waldemar Daninsky, creato e interpretato da Paul Naschy, alias Jacinto Molina, e i Cavalieri Templari originali di Amando de Ossorio.

Quanto al valore artistico, *Gritos en la noche* sbalordisce perché rappresenta la prima pellicola del genere concepita attraverso un purissimo e onesto prisma di cinefilo. Tutto qui. Per meglio dire, non si tratta di cinema e basta, ma di cinema sul cinema, una variante che allora cominciava a prosperare in Europa, questo sì, ma in un contesto di film d'essai e non nella produzione di genere. In quest'ambito, l'ispirazione di Jesus Franco fonde numerose fonti cinematografiche, non difficili però da conciliare nel crogiolo del terrore gotico: lo stereotipo Universal del *mad doctor* e il mito tedesco di Caligari, *The Vampire Bat* (1932) di Frank Strayer, *Gli occhi neri di Londra* (*Dark Eyes of London*, 1940) di Walter Summers e il suo remake germanico *Gli occhi di Londra* (*Die toten Augen von London*, 1960) di Alfred Vohrer (entrambi tratti da un romanzo giallo del prolifico Edgar Wallace), *The Corpse*

UN MISTERIO QUE SOBRECOGIO AL MUNDO EN EL AÑO 1912!

"CINCO MUJERES DESAPARECIDAS EN CIRCUNSTANCIAS EXTRAÑAS".

ENTRE ESCENAS DE TERROR, MIEDO Y SUSPENSE, USTED CONOCERA A:

ORLOF DOCTOR EN CIRUGIA

MORPHO HOMBRE MONSTRUOSO, CREADO POR ORLOF.

TANIVER INSPECTOR DE POLICIA ENCARGADO DEL CASO.

JOVENES BELLISIMAS OBJETIVO DE LAS CRIMINALES MAQUINACIONES DEL ASESINO

CINE VICTORIA

AUTORIZADA PARA MAYORES DE 16 AÑOS

CASA CIESPO - CDM. 15 - ZARAGOZA 7.000 pt. 4 DE MAYO DE 1962

Vanishes (1942) di Wallace Fox, *Il pensionante* (*The Lodger*, 1944) di John Brahm e il suo semi-remake *Jack lo squartatore* (*Jack the Ripper*, 1959) di Robert Baker e Monty Berman, *La scala a chiocciola* (*The Spiral Staircase*, 1946) di Robert Siodmak, *La maschera di Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, 1957) di Terence Fisher, *Al di là dell'orrore* (*Die Nacht und der Satan*, 1959) di Victor Trivas, *Il mulino delle donne di pietra* (1960) di Giorgio Ferroni...

Comunque, il referente principale è rappresentato da *Les Yeux sans visage / Occhi senza volto* (1960) di Georges Franju. E' questa una pellicola straordinaria, addirittura la culla del genere fantastico della cinematografia francese. Tratta dall'omonimo romanzo, terrificante e sintetico, di Jean Redon, *Occhi senza volto* fu adattato per lo schermo da una magnifica coppia di romanzieri, Pierre Boileau e Thomas Narcejac (all'adattamento collaborarono lo stesso Redon, Franju in persona e il futuro regista Claude Sautet). Film di una bellezza ipnotica, *Occhi senza volto* mentre riprende alcuni elementi del precedente lavoro di Franju, il non meno splendido *La fossa dei disperati* (*La Tête contre les murs*, 1959), definisce un personalissimo connubio tra una stilizzazione poetica molto francese, con echi del peculiare Jean Cocteau, e la particolare concezione della paura che cominciava a diffondersi attraverso il cinema fantastico europeo.

Per questo, qualificare *Gritos en la noche* come una semplice mistura di preesistenti opere altrui sarebbe precipitoso e ingiusto, e oltretutto sbagliato. Infatti il valore ultimo di quest'opera risiede sostanzialmente in una visione personale, tanto da implicare l'autentica nascita di un autore cinematografico originalissimo; senza trascurare, però, i suoi quattro film precedenti, i quali, a loro modo, erano altrettanto insoliti rispetto al cinema spagnolo del tempo, anche se in misura inferiore. Questo particolare punto di vista cinematografico consiste in



Backside of the original Spanish "programa de mano" and an Italian "fotobusta".

un'insperata quanto fascinosissima fusione di insana lascivia, umorismo grottesco e tensione melodrammatica, il cui fondo denuncia un certo debito con il mondo filosofico-letterario del marchese de Sade.

Non siamo quindi di fronte ad un effimero manualetto Bignami, bensì al cospetto di una personalizzazione intelligente di stupendi caratteri universali.

In questo modo, *Gritos en la noche*, mentre riunisce archetipi differenti ma compatibili, ne stabilisce uno nuovo: "l'horror secondo Jesus Franco". Un horror tipicamente latino che si evidenzia anche sul piano estetico, con scenografie ed esterni che trasudano Spagna in ogni particolare.

Insomma, per tutte queste ragioni, sia storiche che artistiche, *Gritos en la noche* scrive una pagina tutta sua e particolarissima nella storia del cinema fantastico europeo.

Infine, si deve prendere atto che questo film influenzò il resto dell'opera di Franco nell'ambito del fantastique, sebbene la concezione dell'eroticismo cambiasse subito parzialmente di sensibilità. Ovvero virasse verso quello che si potrebbe definire "panico masochista", raffigurando una caratteristica e suggestiva tensione, sospesa tra paura psicologica e godimento onanistico, nei confronti del sesso femminile. Con questa tensione di base, più o meno latente a seconda del film e sempre voyeuristica, il cinema di Franco mantenne un grande fascino per i



The diabolical trio: Morpho, Dr. Orlof and Arne (Perla Cristal).



seguenti dieci anni, offrendo altre pietre miliari dell'horror erotico, tra le quali vanno citate *Miss Muerte / Dans les griffes du maniaque* (1965), *Delirium (Necronomicon)*, 1967), *Venus in Furs / Paroxismus* (1969), *De Sade 70 (Eugenie... The Story of Her Journey Into Perversion / Die Jungfrau und die Peitsche)*, 1969) e *Las vampiras / Vampyros Lesbos* (1970), che consacrò Soledad Miranda (accreditata come Susan Korda in certe versioni) quale massima incarnazione dei postulati erotici dell'opera e della filosofia dell'autore, rendendola, per esteso, una delle rare attrici di culto spagnole.

In ogni caso, *Gritos en la noche* rappresenta la pellicola più apprezzata e prestigiosa, a tutti i livelli e a tutti gli effetti, di un cineasta che, successivamente, ne avrebbe realizzate altre centocinquanta. Questo comporta diverse conclusioni e, purtroppo, nessuna positiva per il regista... un uomo di cinema, comunque, ammirevole per numerose e differenti ragioni, che, non a caso, viene oggi considerato un'autentica leggenda vivente. (CA)

Hartog, 1912. Dr. Orlof, the ex-physician of a penal establishment, lives in a sinister castle in the company of Morpho and Arne, a woman sentenced to life imprisonment, who has evaded thanks to a stratagem devised by the wily doctor. Orlof conducts a series of insane experiments in the attempt to reconstruct the face of his daughter, Melissa, horribly disfigured by a fire which has taken place in her father's laboratory. In order to restore her lost beauty, the surgeon kidnaps and kills several young prostitutes and cabaret singers, using their skin after having bled them to death. To that end, he utilizes the services of the sadistic Morpho Lautner, a criminal who has been hanged for a series of awful crimes, later "resurrected" by the surgeon and transformed into a cruel, blind and mindless automaton, completely under his control.

Waiting for these "prodigious" transplants, Melissa rests in a glass sarcophagus. The task of solving the mystery of the countless disappearances falls on Inspector Edgar Tanner, whose fiancée, Wanda, decides to give him a hand with the inquiries. After having found out Orlof is the author of the murders, Wanda, disguised as a woman of loose morals, goes to the ill-famed cabaret usually frequented by the doctor. The girl, who looks incredibly like Melissa, is drawn by the mad Orlof into a deadly trap: his castle of horrors...

On a strictly historical point of view, *The Awful Dr. Orlof (Gritos en la Noche)* can be considered as the first Spanish film which belongs, completely and openly, in the science fiction-

horror genre, without any type of constraint and with all the consequences deriving from this fact. The definition of "Spanish film", must not be intended, obviously, on a financial level, since this is a co-production with France (although an unofficial one since, in Spain, the latter is not acknowledged as such), but rather on a creative level, considering the contribution of the director and screenwriter Jesus Franco, a then 31 years old Madrilenian filmmaker, who had already four movies to his credit, although of different genres (two comedies, two musicals). Previously, the fantastique had made only a few sporadic appearances in the Iberian cinema, however utterly devoid of any horror element whatsoever, principally due to the political context, namely, the first two decades of the Catholic-militaristic dictatorship imposed in 1939 by General Francisco Franco, who considered anything which wouldn't conform to his repressive concept of society utterly intolerable.

Following the greater concessions granted with the passing of the years, the production of *The Awful Dr. Orlof* became feasible, although trying the card of the double version (more humour and less eroticism in the Spanish offering as opposed to the French one). Moreover, this is Franco's final cooperation with the Spanish-French duo formed by the Jewish producers Sergio Newman and Marius Lesœur, following the interesting diptych composed of *La Reina del Tabarin / Mariquita la Belle du Tabarin* (1960) and *Vampiresas 1930 / Certains les Préfèrent Noirs* (1961).

The filming lasted four weeks, using the castle of San Martin de Valdeiglesias, on the outskirts of Madrid, which has become, since then, one of the recurring locations of Spanish horror movies. Franco himself had already shot there most of his first movie, *Tenemos 18 Años* (1958), with the comedian Antonio Ozores who played an ironical character that is a combination of Jack the Ripper, Dracula, Roderick



Two Italian "fotobusta" featuring Wanda (Diana Lorys), Morpho and Dr. Orlof (above and top).



Dany Carrel in *Il mulino delle donne di pietra* (top left); Suzanne Loret in *Seddok, l'erede di Satana* (left); Howard Vernon, Maria Silva and Ricardo Valle in *Gritos en la noche* (above).

Usher and the Phantom of the Opera; this parody of sorts, thanks to its intrinsic value, anticipates, albeit in a humorous manner, most of Franco's filmography-to come, starting with *The Awful Dr. Orlof* itself.

The wonderful use of the lights must be attributed to Godofredo Pacheco, the member of a family of professionals in the field, who would cooperate with Franco on another two occasions (*La Mano de un Hombre Muerto* / *Le Sadique Baron von Klaus* and *Rififi en la Ciudad*), carrying into effect the very conception of black and white the young Franco was looking for, like no other director of photography working with this controversial filmmaker will be able to do since. On its part, the cast put side-by-side one of the most popular male sex-symbols of the Iberian cinema of the '50s, Conrado San Martín (who also contributed to the movie's financing), here in the role of policeman Tanner, and a singularly magnetic Swiss actor, who was living in Paris at the time, Howard Vernon, a regular presence in the Lesœur-labelled productions, who portrayed Dr. Orlof and was soon to become the symbol of Franco's cinema itself. The film saw also the presence of several young, pleasant and attractive actresses (Diana Lorys, Perla Cristal, Maria Silva), who would soon become a constant presences in the Mediterranean co-productions of the '60s, as well as Ricardo Valle, a fascinating actor used here in an unexpectedly monstrous characterization, that of Morpho, Orlof's blind servant.

We'd also like to point out the importance of the soundtrack, produced by two different creative sources, recognizable yet quite well combined: the so-called classical bits are the product of the cooperation between two musicians, José Pagan and Antonio Ramirez Angel, while the most surprising and experimental pieces were composed by Jesus Franco himself! On

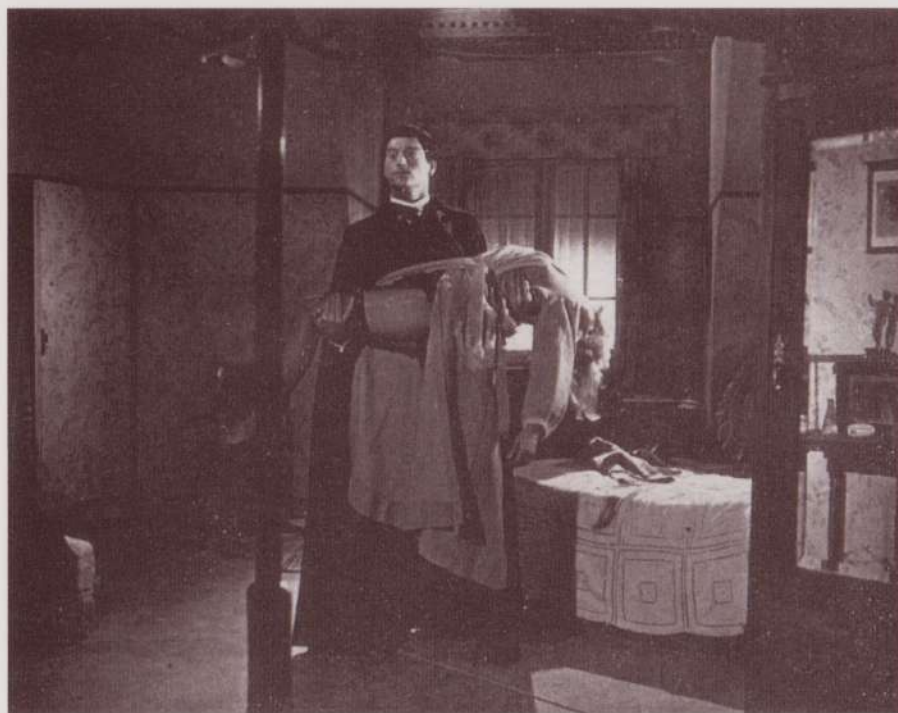
this subject, Jean-Pierre Jackson wrote in his essay "Franco et le Jazz" (*Cine-Zine-Zone*, no. 15, 1982): «The music of *The Awful Dr. Orlof* is not Jazz; yet it is evidently improvised, essentially with a set of percussions, a double-bass and a flute, without a precise pattern of sorts, if not the search for a particular atmosphere of mystery and terror. Unlike a 12-tone type of music, which, although apparently

chaotic, is in reality arranged in an orderly way according to a series of 12 sounds chosen by the composer, the music of *The Awful Dr. Orlof*, in its hyper-expressionist conception, adds, above all, an indispensable dimension: that of brutality.»

As you can easily imagine, the film was received favourably by Spanish and foreign critics alike, since, thanks to Lesœur's contacts,



Bela Lugosi and Elizabeth Russell in William Fox's *The Corpse Vanishes* (1942).



Morpho with a prize for Dr. Orlof (above); Italian "locandina" for *Gritos en la noche* (right).

it managed to acquire a worldwide distribution. Consequently, Jesus Franco was hailed as an incredible revelation, thus *The Awful Dr. Orlof* represented the final test for a possible science fiction-horror way to Spanish cinema, impossible yet, at the same time, accomplishable, comparable to that produced, at the time (late-fifties, early-sixties) by more liberal nations, one which today, judged from a strictly historical standpoint, seems to have given the best results in the history of the genre.

To be more precise, this film adds the already-mentioned Orlof (it is notoriously known that Franco derived the name from a character played by Bela Lugosi in *Dark Eyes of London*) to the roster of fundamental characters of the genre, a veritable mixture of monomaniacal scientist and evil surgeon, who would be featured in several following movies, not always played by the unforgettable Vernon, producing one of the three myths given to the universal cause of fantastic by Spanish cinema; it is



Original Mexican lobby card for *Gritos en la noche* featuring a vampiric Dr. Orlof!

obvious that the other two are the werewolf Waldemar Daninsky, created and interpreted by Paul Naschy, a.k.a. Jacinto Molina, and the original Knights Templar by Amando de Ossorio.

As for its artistic value, *The Awful Dr. Orlof* still manages to surprise, since it represents the first genre film conceived from a perfectly pure and honest movie-buff-like point of view. And that's all. Or, to make ourselves more clear, this is not just cinema, but it's cinema about cinema, a variant of sorts which was starting to prosper in Europe, at the time, even though in the context of the circuit of the so-called "film d'essai", which, as a matter of fact, had nothing to do with the so-called genre-production. In that context, Jesus Franco's inspiration mixes up several movie sources, however easy to combine in the melting-pot of gothic terror: the Universal Studios-patented stereotype of the mad doctor and the German myth of Caligari, *The Vampire Bat* (1932), by Frank Strayer, *Dark Eyes of London* (1940), by Walter Summers and its German remake *Die toten Augen von London* (1960), by Alfred Vohrer (both adapted from a mystery novel by the prolific Edgar Wallace), *The Corpse Vanishes* (1942), by Wallace Fox, *The Lodger* (1944) by John Brahm and its quasi-remake *Jack the Ripper* (1959), by Robert Baker and Monty Berman, *The Spiral Staircase* (1946), by Robert Siodmak, *The Curse of Frankenstein* (1957), by Terence Fisher, *Die Nackte und der Satan* (1959), by Victor Trivas, *Il Mulino delle Donne di Pietra* (1960), by Giorgio Ferroni... However, the main reference is represented by *Horror Chamber of Dr. Faustus* (*Les Yeux sans Visage*, 1960), by Georges Franju. This extraordinary movie is essentially the starting point of the French fantasy cinema; derived from the homonymous terrifying and synthetic novel by



French poster for *Seddok* (1960).

Jean Redon, *Les Yeux sans Visage* (Eyes without a face) was adapted for the screen by a magnificent duo of novelists, Pierre Boileau and Thomas Narcejac (the adaptation saw the cooperation of Redon himself, as well as Franju and the future director Claude Sautet). A movie of hypnotic beauty, *Horror Chamber of Dr. Faustus*, while re-proposing a few elements from Franju's previous work, the no-less wonderful *La Tête Contre les Murs* (1959), defines a very personal combination between a very French-styled poetic synthesis, featuring several echoes of the peculiar Jean Cocteau, and the particular conception of fear that was starting to spread throughout Europe's fantastique. That's the reason why "labelling" *The Awful Dr. Orlof* as a simple mixture of pre-existing works by other authors would be a rash, unfair and extremely wrong judgement. As a matter of fact, the ultimate value of this work lies substantially in a personal vision, so much so that it implies the "veritable" birth of a very original filmmaker, without forgetting, however, his four previous movies which, each one in its own peculiar way, were as unusual as the latter, in the context of the Spanish cinema of that era, even though in a less evident manner. This particular cinematographic point of view is composed of an unexpected, yet very fascinating fusion of morbid lasciviousness, grotesque humour and melodramatic tension, with more than a passing reference to the philosophical-literary world of Marquis de Sade. We are not dealing with an ephemeral digest, here, but with an intelligent personalization of a series of magnificent universal peculiarities. In this manner, *The Awful Dr. Orlof*, while combining several different, yet compatible, archetypes, establishes a brand new one: "horror according to Jess Franco". A typically Latin-styled horror, by the way, which distinguishes itself also on an aesthetical level, featuring a series of scenographies and exteriors revealing their Spanish nature in every detail.

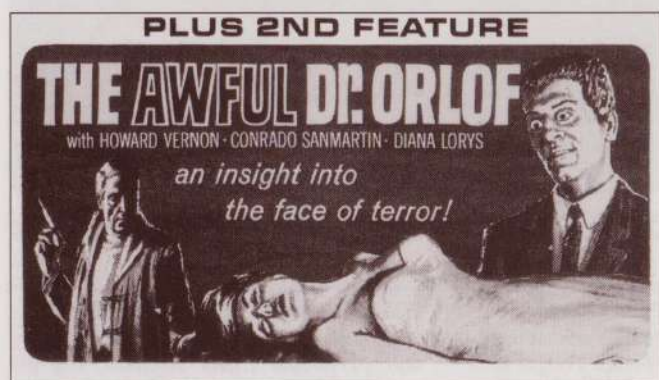
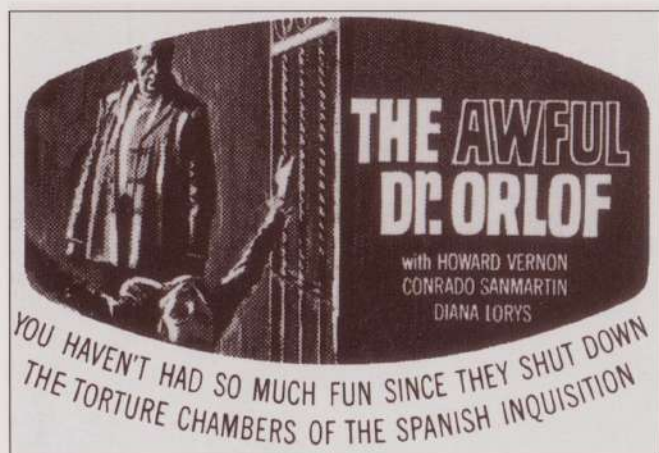


Dany with Morpho and Dr. Orlof in two Italian "fotobusta" (above and bottom).

In short, for all these reasons, both historical and artistic, *The Awful Dr. Orlof*, writes its own "particular book" in the history of European fantasy movies. Lastly, we must acknowledge the fact that this movie influenced the rest of Franco's output in the field of fantastique, although his conception of eroticism was soon to undergo a partial alteration of sensitivity. That is, it was to "steer" towards what we could only define as "masochistic panic", in its will to portray a characteristic and suggestive tension, suspended between a purely psychological fear and an onanistic type of pleasure towards the female sex. With this basic tension, more or less latent according to the different movies, yet always "voyeuristic", the cinema of Jesus Franco maintained a great charm for the following 10 years, offering other

milestones of erotic horror, among which *The Diabolical Dr. Z* (Miss Muerte / Dans les Griffes du Maniaque, 1965), *Succubus* (Necronomicon, 1967), *Venus in Furs* / *Paroxismus* (1969), *Eugenie...The Story of Her Journey Into Perversion* / *Die Jungfrau und die Peitsche* (1969) and *Las Vampiras* / *Vampyros Lesbos* (1970), which established Soledad Miranda (credited as Susan Korda in a few versions) as the utmost incarnation of the erotic postulates and the philosophy of the author, turning her, in detail, into one of the rare cult actresses of Spanish cinema. In any case, *The Awful Dr. Orlof* represents, for all intents and purposes, the most revered and prestigious work of a filmmaker who would go on to produce another 150. This fact implies several final considerations,





Two American press ads.



Publicity photo for Vohrer's *Die toten Augen von London* (1960).

none of which, unfortunately, bearing any positive judgement whatsoever on this particular author... a man of cinema, however admirable for countless different reasons, who, as a matter of fact, is now considered a veritable living legend. (CA)

Hartog, 1912. Le Docteur Orlof, ex médecin d'une institution pénale, vit dans un sinistre château avec Morpho et Arne, une femme condamnée au bagne que le docteur a fait s'évader par une ruse. Orlof mène des expériences malsaines dans la tentative de reconstruire le visage de sa fille Melissa, horriblement défigurée à cause de l'incendie de son laboratoire. L'obsession de rendre à Melissa sa beauté perdue, pousse le chirurgien à ravir et tuer des jeunes prostituées ainsi que des chanteuses de cabaret, dans l'intention d'utiliser leur peau après les avoir saignées à blanc. A cet effet il se sert du sadique Morpho Lautner, un criminel pendu pour des crimes abominables, que le docteur a ressuscité en le transformant en un cruel automate aveugle et privé de sa raison, complètement à ses ordres. Dans l'attente des "miraculeux" transplants, Melissa repose dans un sarcophage de verre. La tâche de résoudre le mystère de nombreuses disparitions est attribuée à l'Inspecteur Edgar Tanner, dont la fiancée, Wanda, décide de donner sa contribution aux investigations. Après avoir découvert que l'auteur des homicides est Orlof, Wanda se fait passer pour une femme débau-

chée et se fait trouver dans le cabaret malfamé que le docteur habituellement fréquente. La jeune femme, qui ressemble incroyablement à Melissa, est attirée par le fou Orlof dans son château des horreurs...

Du point de vue historique, *Gritos en la noche* / *L'Horrible Dr. Orlof*, se place comme la première pellicule espagnole appartenant, complètement et ouvertement, au fantastique, sans aucune forme de contrainte et malgré tout ce qui en découle. La définition "pellicule espagnole" ne doit pas être entendue ici, évidemment, comme mise de fonds, car il s'agit d'une co-production avec la France (bien qu'officieusement, car en Espagne elle n'est pas reconnue comme cela), mais comme création, en considérant la contribution du metteur en scène et scénariste Jesus Franco, un cinéaste originaire de Madrid, qui avait 31 ans à l'époque et qui avait déjà à son actif quatre films, bien que d'autres genres (deux comédies et deux musicals). Précédemment, le fantastique s'était manifesté, plus ou moins ouvertement, dans le cinéma ibérique d'une façon sporadique et sans aucun élément d'épouvante, principalement à cause du contexte politique, surtout pendant les deux premières décades de la dictature catholique-militaire imposée en 1939 par le général Francisco Franco, un homme qui considérait intolérable tout ce qui ne se conformât pas à sa conception répressive de société.

A la suite des majeures concessions obtenues après plusieurs années, la réalisation de *L'Hor-*

rible Dr. Orlof devint possible, bien qu'en jouant la carte de la version "double" (plus d'humour et moins d'érotisme dans celle espagnole en comparaison à celle française). En outre, il s'agit de la troisième et dernière collaboration entre Jesus Franco et le couple espagnol-français formé par les producteurs juifs Sergio Newman et Marius Lesœur, c'est-à-dire l'épisode final de l'intéressant triptyque commencé avec *La reina del Tabarin* / *Mariquita, la belle du Tabarin* (1960) et *Vampiresas 1930* / *Certains les préfèrent noirs* (1961).

Les tournages eurent lieu pendant quatre semaines avec l'utilisation du château de San Martin de Valdeiglesias, près de Madrid, destiné à devenir l'un des lieux les plus fréquentés du cinéma espagnol de la terreur; on sait aussi que Franco lui-même avait déjà tourné la partie la plus consistante de son premier film, *Tenemos 18 años* (1958), avec le comédien Antonio Ozores, qu'incarnait ironiquement un mélange de Jack l'Eventreur, le comte Dracula, Roderick Usher et le Fantôme de l'Opéra; cette espèce de parodie, pour sa valeur intrinsèque, anticipe d'une façon comique, pour la plupart, la future filmographie de Franco, à partir de *L'Horrible Dr. Orlof*.

Le superbe usage des lumières doit être attribué à Godofredo Pacheco, membre d'une famille de professionnels du secteur, qui aurait travaillé avec Franco dans deux autres pellicules (*La mano de un hombre muerto* / *Le Sadique Baron von Klaus* et *Rififi en la ciudad*, distribué en France sous le titre de *Chasse à la Maffia*), en

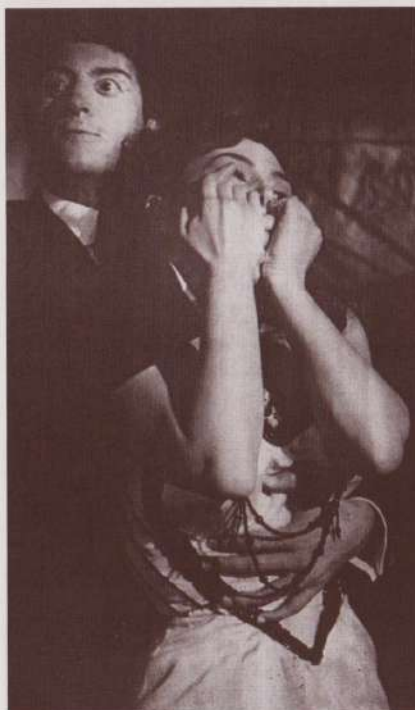


The disfigured monster and the damsel in distress in the gloomy laboratory of the mad scientist: Morpho assaults Wanda (above and bottom).

produisant d'une façon concrète la conception elle-même du blanc et noir recherché par le jeune metteur en scène mieux que tous ses autres directeurs de la photographie. Pour sa part, le cast vit la participation de l'un des plus populaires séducteurs du cinéma ibérique des années 50, Conrado San Martín (qui prit aussi part au financement), ici dans le rôle du policier Tanner, opposée à celle d'un singulier et magnétique acteur suisse, à l'époque résident à Paris, Howard Vernon, une présence habituelle des productions "marquées" Lesœur, dans le rôle du Docteur Orlof; un interprète qui aurait ensuite représenté le visage emblématique du cinéma de Franco. Le film vit aussi la participation de plusieurs actrices jeunes et charmantes (Diana Lorys, Perla Cristal, Maria Silva), destinées à devenir bientôt des présences habituelles des productions méditerranéennes des années 60, ainsi que Ricardo Valle, un acteur charmant engagé ici dans l'imprévisible rôle d'un personnage monstrueux, Morpho, le serviteur aveugle d'Orlof.

Il faut aussi souligner l'importance de la musique de ce film, due à deux sources créatrices distinguées mais bien amalgamées: les parties dites classiques ont été composées par les musiciens José Pagan et Antonio Ramirez Angel, tandis que les morceaux les plus expérimentaux et surprenants ont été écrits par Jesus Franco lui-même. A ce sujet, Jean-Pierre Jackson écrivit dans son article "Franco et le Jazz" (*Cine-Zine-Zone*, no. 15, 1982): «La musique de *Gritos en la noche* n'est pas du Jazz;

mais elle est manifestement improvisée, essentiellement avec des percussions, une contrebasse et une flûte, sans schéma précis autre que la recherche d'un climat de mystère et de terreur. Au contraire d'une musique "dodécaphonique"



qui, sous les apparences du "chaos", est une réalité ordonnée et organisée sur une série de douze sons choisis par le compositeur, la musique du *Gritos en la noche*, hyper-expressionniste, primaire, ajoute une dimension indispensable: la brutalité».

Comme l'on peut facilement comprendre, le film impressionna favorablement la critique espagnole ainsi que celle étrangère, car grâce aux contacts de Lesœur il fut distribué dans le monde entier.

Par conséquent, Jesus Franco s'imposa comme une incroyable révélation et *L'Horrible Dr. Orlof* représenta l'épreuve concrète d'un cinéma fantastique impossible mais, en même temps, réalisable, assimilable à celui produit, toujours à cette époque-là (dernières années 50 - premières années 60), par des nations plus démocratiques; cette production aujourd'hui, vu d'une perspective étroitement historique, c'est certainement ce qui a apporté les meilleurs résultats dans l'histoire du genre.

En particulier, ce film ajoute à la galerie des personnages fondamentaux du genre le Docteur Orlof, qu'on a déjà mentionné (on sait que Franco reprit le nom du personnage interprété par Bela Lugosi dans *Dark Eyes of London*), un mélange de savant monomane et de chirurgien méchant; cette véritable icône du genre serait apparue dans plusieurs autres pellicules suivantes, pas toujours interprétée par l'indéfectible Vernon, en représentant l'un des trois mythes apportés par le cinéma espagnol à l'ensemble mondial du fantastique; évidemment les



Two Italian "fotobusta" (above and bottom); cover of the novel *Les Yeux sans visage* (right).

deux autres sont le lycanthrope Waldemar Daninsky, crée et interprété par Paul Naschy, alias Jacinto Molina, et les Chevaliers Templiers originaux d'Amando de Ossorio. Quant à sa valeur artistique, *L'Horrible Dr. Orlof* stupéfie parce-qu'il représente la première pellicule du genre conçue à travers un très pur prisme de cinéophile. Et c'est tout. Ou pour mieux dire, il ne s'agit pas de cinéma et ça suffit, mais de cinéma sur le cinéma, une variante qui, en ce temps-là, commençait bien sûr à prospérer en Europe, mais dans un contexte de films d'essai et non pas dans les productions de genre. Dans ce contexte-là, l'inspiration de Jesus Franco fond de nombreuses sources cinématographiques, qui ne sont pas toutefois difficiles à concilier dans le creuset de la terreur

gothique: le stéréotype Universal du savant fou et le mythe allemand de Caligari, *The Vampire Bat* (1932), par Frank Strayer, *Dark Eyes of London* (1940), par Walter Summers et son remake teutonique *Die toten Augen von London* (1960), par Alfred Vohrer (tous les deux adaptés d'après un roman policier du prolifique Edgar Wallace), *The Corpse Vanishes* (1942), par Wallace Fox, *The Lodger* (1944), par John Brahm et son quasi-remake *Jack the Ripper* (1959), par Robert Baker et Monty Berman, *The Spiral Staircase* (1946), par Robert Siodmak, *The Curse of Frankenstein* (1957), par Terence Fisher, *Die Nackte und der Satan* (1959), par Victor Trivas, *Le Moulin des supplices* (1960), par Giorgio Ferroni... Toutefois, l'inspirateur principal est sans doute



Les Yeux sans visage (1960), par Georges Franju. Il s'agit d'une pellicule extraordinaire, le véritable "berceau" du genre fantastique de la cinématographie française, d'après l'homonyme roman, terrifiant et synthétique, de Jean Redon, *Les Yeux sans visage* fut adapté à l'écran par un couple de romanciers, Pierre Boileau et Thomas Narcejac (à l'adaptation collaborèrent Redon lui-même, Franju en personne et le futur metteur en scène Claude Sautet). Un film d'une beauté hypnotique, *Les Yeux sans visage* reprend d'un côté certains éléments du précédent ouvrage de Franju, le néanmoins superbe *La Tête contre les murs* (1959), mais il définit une union très personnelle entre une stylisation poétique, tout à fait française, avec des échos d'un metteur en scène particulier comme Jean Cocteau, et l'originale conception de la peur qui commençait à se diffuser dans le cinéma fantastique européen.

C'est pourquoi l'acte de qualifier *L'Horrible Dr. Orlof* comme un simple mélange d'œuvres préexistantes serait hasardeux et excessivement injuste. En effet, la valeur finale de cette œuvre réside essentiellement dans une vision personnelle, alors qu'elle implique la véritable naissance d'un auteur cinématographique tout à fait original; sans cependant négliger ses quatre films précédents, qu'étaient, chacun à sa manière, aussi insolites en comparaison du cinéma espagnol de l'époque, même d'une façon mineure. Ce particulier point de vue cinématographique est composé par une inespérée fusion, mais tout à fait captivante, de sensualité malsaine, humour grotesque et tension mélodramatique, dont le fond dénonce une certaine dette avec le monde philosophique-littéraire du marquis de Sade.

Nous ne nous trouvons donc pas, en face d'un digest éphémère, mais, certainement, vis à vis d'une personnalisation intelligente d'une série de merveilleux caractères universels. De cette façon, *L'Horrible Dr. Orlof*, en même temps qu'il réunit des archétypes différents





Gritos en la noche: French poster (above) and Italian "fotobusta" (right and bottom).

mais compatibles, il en établit un nouveau: "l'horreur selon Jesus Franco". Une horreur typiquement latine qui se met aussi en évidence sur le plan esthétique, avec des scénographies et des extérieurs qui transpirent "Espagne" à tout moment. En somme, pour toutes ces raisons, aussi historiques qu'artistiques, *L'Horrible Dr. Orlof* écrit une page particulière et tout à fait personnelle dans l'histoire du cinéma fantastique européen.

Enfin, on doit prendre acte du fait que ce film influence le reste de l'œuvre de Franco dans le milieu du fantastique, bien que la conception de l'érotisme changeât aussitôt partiellement d'intensité.

C'est-à-dire qu'elle virât vers ce qu'on pourrait définir comme une sorte de "panique masochiste", en représentant une tension caractéristique et suggestive, suspendue entre une peur psychologique et une jouissance masturbatoire envers le sexe féminin. Avec cette tension de base, plus ou moins latente selon les différents films et toujours voyeuriste, le cinéma de Franco maintint une grande fascination pendant les dix années suivantes, en produisant d'autres pierres milliaires de la terreur érotique, parmi lesquelles il faut citer *Miss Muerte / Dans les griffes du maniaque* (1965), *Necronomicon* (1967), *Venus in Furs / Paroxismus* (1969), *Les Inassouviées (Eugenie... The Story of Her Journey Into Perversion / Die Jungfrau und die Peitsche)*, 1969) et *Sexualité spéciale (Las Vampiras / Vampyros Lesbos)*, 1970), avec la consécration de Soledad Miranda (accréditée comme Susan Korda dans plusieurs versions) comme l'expression la plus haute des postulats érotiques de l'œuvre et de la philosophie de cet auteur, en faisant d'elle l'une des rares actrices de culte du cinéma espagnol.

De toute façon, *L'Horrible Dr. Orlof* représente la pellicule la plus appréciée et prestigieuse, en tout et pour tout, d'un cinéaste qui ensuite en aurait réalisé 150. Cela comporte encore plusieurs conclusions et, malheureusement, aucune d'elles n'est positive pour cet auteur... un



homme de cinéma néanmoins admirable pour de nombreuses et différentes raisons qui, à tout hasard, est aujourd'hui considéré comme une véritable légende vivante. (CA)

Gritos en la noche / L'Horrible Dr. Orlof
(SPA-FRA 1961)

(*Il diabolico dottor Satana / The Awful Dr. Orlof / The Demon Doctor / Der schreckliche Dr. Orlof*)

D/S/SC: Jesus Franco; P: Hispamer / Eurociné (Sergio Newman, Marius Lesœur); PH: Godofredo Pacheco; M: José Pagan, Antonio Ramirez Angel, Jesus Franco; C: Conrado San Martin (Detective Edgar Tanner), Diana Lorys (Wanda Bronsky / Melissa Orlof), Howard Vernon (Dr. Orlof), Ricardo Valle (Morpho Lautner), Maria Silva (Dany), Venancio Muro

(Jeannot), Perla Cristal (Arne), Mara Lasso (Irma), Fernando C. Montez, Felix Dafaue (Inspector), Elena Maria Tejeiro, Juan A. Riquelme, Javier Rivera, Angel Calero, Fernando Sala, Lali Vicent, José Carlos Arevalo, Sandalio Hernandez, Rafael Ibañez, Maria de la Riva, Faustino Cornejo, Enrique Ferpi, Juan Garcia Tienda, Placido Sequeiros, Luis Rico, Amy Marquez, Antonio Ramos, Carmen Porcel, Rafael Hernandez, Luis Dominguez-Luna, Maria Carmen Ruiz, Maria Luisa Paredes, Pedro José R. Mariña, Pilar Gomez Ferrer, Tito Garcia, Mercedes Manera, Manuel Vazquez, Antonio Ramos, Juan Antonio Arevalo; BW; 95 min.

Notes: Filmed in Madrid at the Ballesteros Studios. Make-up by Adolfo Ponte; setting by Antonio Simont. Premiered in Paris at the "Midi-Minuit" theatre on June 1963.





Gritos en la noche / *L'Horrible Dr. Orlof* (1961) and its cinematic references. Original Spanish poster (top left); Howard Vernon with María Silva in *Gritos en la noche* (top right). Bela Lugosi, Wilfrid Walter and Greta Gynt in Walter Summers' *Dark Eyes of London*, a.k.a. *The Human Monster* (1939), a movie adapted from an Edgar Wallace's novel (above left); Laird Cregar and Merle Oberon in John Brahm's *The Lodger* (1944), an atmospheric chiller featuring Jack the Ripper (above right).



Les Yeux sans visage / *Occhi senza volto* (1959), directed by Georges Franju. Written by Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Jean Redon and Claude Sautet. Franju's poetic and masterful film is one of the best terror movies of all times.

Original French poster (top left); Dr. Génessier (Pierre Brasseur) while chloroforming Edna (Juliette Mayniel), one of his victims (top right). Christiane Génessier (Edith Scob), the faceless girl wearing a disturbing mask, and Louise (Alida Valli), the doctor's faithful assistant (above left); Dr. Génessier removing the skin from Edna's face to rebuild the one of his beloved daughter (above right).

A macabre and oneiric movie seemingly inspired by certain peculiar elements of the theatre of Grand Guignol, *Les Yeux sans visage* tells the story of Dr. Génessier, a renowned neuro-surgeon, and his daughter Christiane, horribly disfigured during a car accident, with her father at the wheel. The doctor performs several skin transplants in his daughter's face aided by Louise, whose task is that of providing him with the fresh skin courtesy of a bunch of young girl students looking for lodging, lured into his Parisian country villa.

«Le cinéma de Franju, c'est le cinéma de l'extrême pureté, de la naïveté, de l'éternelle innocence, de l'éblouissement de chaque instant. *Les Yeux sans visage* et *Judex* ne sont pas des pastiches, des hommages au film noir ou à Feuillade, mais une recreation absolue de ces genres. [...] Il y a décidément dans le cinéma français peu de sequences pour exhaler autant de grandeur et de beauté que le finale des *Yeux sans visage* (le docteur Génessier dévoré par ses chiens, comme le Callistratus de *Blood of the Vampire*).» (Jean-Marie Sabatier, *Les Classiques du cinéma fantastique*, 1973)

Bibliography

ANNUALS & GUIDES

HARDY, Phil (ed.): *The Aurum Film Encyclopedia: Horror*, London, Aurum Press, 1985.

NEWMAN, Kim (ed.): *The BFI Companion to Horror*, London, Cassell, 1996.

BIOGRAPHIES & MONOGRAPHS

GOUGH-YATES, Kevin - CANHAM, Kingsley: *Michael Powell*, Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, 1973.

SANGSTER, Jimmy: *Do You Want It Good Or Tuesday? - From Hammer Films to Hollywood! A Life in the Movies*, Baltimore, MD, Midnight Marquee Press, 1997.

WOOD, Franklyn: *The Naked Truth About Harrison Marks*, Hemel Hempstead, Colonna Press, 1967.

ESSAYS, ILLUSTRATED BOOKS & SPECIAL ISSUES

— *Pamela Green - Glamorous Elegance* (introduction by Jean-Pierre Bouyxou), «Horror Picture Collection», Cahors-Paris, G. Noël Fanéditions-Artschiv, juin 1995.

AGRASANCHEZ JR., Rogelio: *Mexican Horror Cinema - Posters from Mexican Fantasy Films*, Harlingen, TX, Agrasanchez Film Archive, 1999.

BOOT, Andy: *Fragments of Fear - An Illustrated History of British Horror Films*, London, Creation Books, 1995.

BOUYXOU, Jean-Pierre: *La Science-fiction au cinéma*, Paris, "10/18", UGE, 1971.

BRUSCHINI, Antonio: *Bizarre Sinema! Horror all'Italiana, 1957-1979*, Firenze, Glittering Images, 1996.

CHARLES, Pierre: *Midi-Minuit*, «Cine-Zine-Zone», no. 132, Saint-Maur, P. Charles, avril 2001.

DE COULTERAY, Georges: *Le Sadisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1964.

HARRISON MARKS, George: *Kamera Backstage*, London, Kamera Publ., 1959.

KYROU, Ado: *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963.

— *Amour-érotisme et cinéma*, Paris, Eric Losfeld, 1966.

LENNE, Gérard: *Cela s'appelle l'horror - Le cinéma fantastique anglais 1955-1976*, Librairie Séguier,

1989.

MANGIN, Gérard: *Affiches du cinéma fantastique*, Paris, Henri Veyrier, 1990.

PHÉLIX, Leo - THYSSEN, Rolf: *Pioniere und Prominente des modernen Sexfilms*, München, Goldmann Verlag, 1983.

PIRIE, David: *A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema*, London, Gordon Fraser, 1973.

SABATIER, Jean-Marie: *Les Classiques du cinéma fantastique*, Paris, Balland, 1973.

FEATURES FROM BOOKS & CATALOGUES

— "L'occhio che uccide", in *Il cinema - Grande storia illustrata*, vol. 6, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982.

AGUILAR, Carlos: "Fear and Darkness, 1961-1965", in *Bizarre Sinema! Jess Franco - El sexo del horror*, Firenze, Glittering Images, 1999.

— "Circus of Horrors"; "Horrors of the Black Museum"; "Peeping Tom"; "Ein Toter hing im Netz", in *XII Semana Internacional de Cine Fantastico y de Terror*, San Sebastian, Donostia Kultura, 2001.

BALBO, Lucas: "Gritos en la noche / L'horrible Dr. Orlof", in *Obsession - The Films of Jess Franco*, Berlin, F. Trebbin, 1993.

GUIDOTTI, Roberto: "Dalla parte del mostro: Peeping Tom (1960)"; "Le belle e la bestia: Ein Toter hing im Netz (1960)", in *Diva Cinema 1951-1965*, Firenze, Glittering Images, 1989.

HARDY, Phil (ed.): "El Monstruo Resucitado aka Doctor Crimen"; "Ein Toter hing im Netz", in *The Aurum Film Encyclopedia: Science Fiction*, London, Aurum Press, 1984.

HERRANZ, Pablo: "Alla en el rancho grande. Gritos en la noche mexicana", in *X Semana Internacional de Cine Fantastico y de Terror*, San Sebastian, Donostia Kultura, 1999.

LARA, Fernandez: "Peeping Tom", in *Terrores intimos*, Barcelona, Festival Internacional de Sitges, 1985.

MARONGIU, Raphaël-Georges: "Le Voyeur", in *3ème Festival du Cinéma érotique de Bordeaux*, Bordeaux, février 1968.

MARTINI, Emanuela: "Nuovi viaggi ai confini del mondo. La paura (Peeping Tom, The Queen's Guard)", in *Powell & Pressburger*, Firenze, La Nuo-

va Italia, 1988.

— "Una storia di nebbia", in *Hammer e dintorni*, Bergamo, Film Meeting, 1990.

MORA, Teo: "Finti vampiri e assassini pornografici: Baker & Berman"; "Se il tuo occhio dà scandalo, cavalo", in *Storia del cinema dell'orrore*, vol. 2 (1957-1978), t. I, Roma, Fanucci, 1978.

PEARY, Danny: "Peeping Tom", in *Cult Movies - The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*, New York, Delta, 1981.

WATHEN, Mike: "For Adults Only! Home Grown British Crud, 1954-1972", in *Shock Xpress - The Essential Guide to Exploitation Cinema*, vol. 2, London, Titan Books, 1994.

WILT, David: "Masked Men and Monsters: Mexico", in *Mondo Macabro - Weird & Wonderful Cinema Around the World*, London, Titan Books, 1997.

FEATURES FROM MAGAZINES

— "Horrors of Spider Island", in «Famous Monsters of Filmland», no. 34, Philadelphia, Warren Publ., August 1965.

AGUILAR, Carlos: "Terror a la mexicana. La ilusión del carnaval", in «Gaztemaniak Zinema», no. 4, San Sebastian, 1999.

BOUYXOU, Jean-Pierre: "Le Musée des Obsédés: Le mort dans le filet", in «Sex Star System», no. 1, Paris, 2° trim. 1975.

— "Le Musée des Obsédés: Pamela Green", in «Sex Star System», no. 6, Paris, 4° trim. 1975.

— "Le Voyeur de Michael Powell", in «Zoom», no. 39, Paris, août/septembre 1976.

— "Archives Intimes: L'Horrible Dr. Orlof", in «Ciné Girl», no. 1, Paris, 2° trim. 1977.

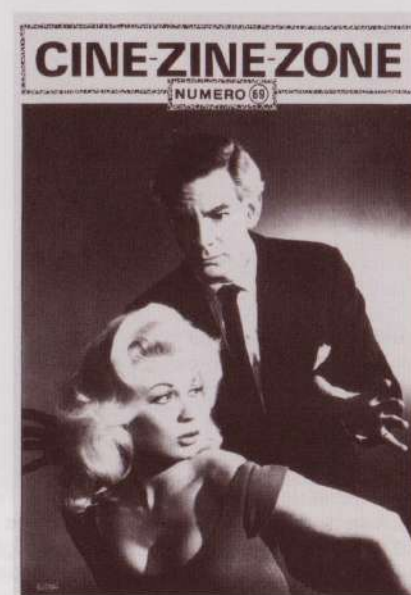
— "L'Ecran des Maniaques: Bloody movies", in «Fascination», no. 18, Paris, 4° trim. 1982.

— "L'Ecran des Maniaques: Pour une approche érotique de Peeping Tom", in «Fascination», no. 19, Paris, 1° trim. 1983.

— "L'Ecran des Maniaques: Le Mort dans le filet, les charmes de Barbara Valentin et les fastes de la série Z", in «Fascination», no. 26, Paris, 1° trim. 1985.

— "L'Ecran des Maniaques: Enquête: Les films les plus érotiques de l'histoire du cinéma", in «Fascination», no. 27, Paris, 2° trim. 1985.

BRUNAS, Michael: "Circus of Horrors: Take One",





in «Scarlet Street», no. 6, Teaneck, NJ, R.H. Ent., spring 1992.

CAEN, Michel: "Le Moulin des supplices", in «Midi-Minuit Fantastique», no. 3, Paris, Le Terrain Vague, octobre/novembre 1962.

— "L'Horrible docteur Orlof", in «Midi-Minuit Fantastique», no. 7, Paris, Le Terrain Vague, septembre 1963.

— "Les Mille yeux du dr. Lewis" [Peeping Tom]; "Le Voyeur et la critique" [Peeping Tom], in «Midi-Minuit Fantastique», no. 8 (*Erotisme et épouvante dans le cinéma anglais*), Paris, Le Terrain Vague, janvier 1964.

— "Horrors of the Black Museum", in «Midi-Minuit Fantastique», no. 13, Paris, Le Terrain Vague, novembre 1965.

CHARLES, Pierre: "Le mort dans le filet", in «Cine-Zine-Zone», no. 115 (*Cinéma d'épouvante allemande II*), Saint-Maur, P. Charles, juillet 1998.

— "Blood of the Vampire", in «Cine-Zine-Zone», no. 127 (*Le Cinéma d'épouvante anglais*), Saint-Maur, P. Charles, 1999.

CHARNACE, Bernard: "Baker et Berman, l'Amicus, Michael Powell et les autres"; "Le Voyeur de Michael Powell", in «CinémaAction», no. 74 (*Le Cinéma fantastique*), Courbevoie, Corlet-Télérama, I trim. 1995.

CONIAM, Matthew: "Berman, Baker... Nightmare Makers!"; "I Was a Monster Movie Maker!" [Herman J. Cohen], in «The Dark Side», no. 59, Liskeard, Stray Cat Publ., August 1996.

DERDERIAN, Stéphane: "Il Mulino delle donne di pietra", in «Cine-Zine-Zone», no. 48, Saint-Maur, P. Charles, octobre-novembre 1990; reprinted in «Cine-Zine-Zone», no. 104 (*Le Cinéma d'épouvante italien I*), Saint-Maur, P. Charles, octobre 1996.

FREIXAS, Ramon: "Gritos en la noche", in «Dirigido», no. 248, Barcelona, 1996.

GIMFERRER, Pedro: "Peeping Tom", in «Film Ideal», no. 179, Madrid, 1965.

GIRES, Pierre: "Barbara Shelley - Les deux visages de la peur", in «Fantastyka - La mémoire du cinéma fantastique», no. 9, Paris, C.S.I., 1995.

GREEN, Pamela: "Pamela Green - Peeping Tom", in «Femme Fatales», Vol. 5 no. 1, Forest Park, IL, July 1996.

GUARNER, José Luis: "Las alas de Icaro, o en Mexico los tiempos tal vez no sean duros para los vampiros", in «Film Ideal», no. 179, Madrid, 1965.

GUENET, J.-C.: "L'Horrible dr. Orlof", in «Scream», no. 1, Fublaines, J.-C. Guenet, 1988.

LE BRIS, Alain: "Vers un cinéma marginal"

[Horrors of the Black Museum], in «Midi-Minuit Fantastique», no. 8 (*Erotisme et épouvante dans le cinéma anglais*), Paris, Le Terrain Vague, janvier 1964.

LEFEVRE, Raymond: "Du voyeurisme à l'infini", in «Midi-Minuit Fantastique», no. 20, Paris, Le Terrain Vague, octobre 1968.

MANGIN, Gérard: "Tresors du fantastique: Le cinéma anglais"; "Crimes au musée des horreurs", in «Cine-Zine-Zone», no. 69, Saint-Maur, P. Charles, octobre 1992.

MOUTIER, Norbert (ed.): "L'Horrible docteur Orlof (Gritos en la noche)", in «Monster Bis: Spécial Jesus Franco - Tome 1 (1957-1972)», Orléans, [N. Moutier], [1994].

PETIT, Alain: "Gritos en la noche (L'Horrible docteur Orlof)", in «Cine-Zine-Zone», no. 119 (*Spécial Manacoa Files III - Franco filmo*), Saint-Maur, P. Charles, 1998.

PETRONIUS (Will Tremper): "Deutschland deine Sternken", in «Stern», nos. 51,52; nos. 1,2, Hamburg, 1959, 1960.

PIAZZA, Carlo: "El monstriuo resucitado (Dr. Crimen)", in «Cine-Zine-Zone», no. 48, Saint-Maur, P. Charles, octobre-novembre 1990.

POWELL, Michael: "Leo Marks et Mark Lewis", in «Cinématographe», no. 102, juillet 1984.

PREDAL, René: "Le Voyeur ou le cinéma meurtrier", in «Horizons du Fantastique», no. 6 (*Spécial érotisme*), Asnières-sur-Seine, Editions Ekla, avril-mai 1969.

PRUNEDA, José Antonio: "Gritos en la noche", in «Film Ideal», no. 98, Madrid, 1962.

PUTTERS, Jean-Pierre: "Les Cirques de l'horreur", in «Mad Movies Ciné Fantastique», no. 17, Paris, 1978.

SCOGNAMILLO, Michel: "Le Classique du mois: Peeping Tom", in «Starfix», no. 11, Paris, décembre 1983.

SINGER, James: "England's Glamour Parade: The Golden Age of British Pin-Ups", in «Outré», no. 7, Evanston, IL, 1997.

THOMSON, David: "Mark of the Red Death" [Peeping Tom], in «Sight and Sound», no. 4, London, fall 1980 ("Mark della Morte Rossa", in *Powell & Pressburger*, Bergamo Film Meeting, 1986).

TOROK, Jean-Paul: "Look at the sea. Le Voyeur", in «Positif», no. 36, Paris, novembre 1960.

TREHIN, Denis: "Les Trésors du fantastique" [Jack l'éventreur, L'Impasse aux violences, Le Sang du vampire, Les Chevaliers du démon, Crimes au musée des horreurs, Le Cirque des horreurs], in «Mad

Movies Ciné-Fantastique», no. 41, Paris, mai 1986.

VALLEY, Richard: "Circus of Horrors: Take Two", in «Scarlet Street», no. 6, Teaneck, NJ, R.H. Ent., spring 1992.

WILT, David: "El Baron del Terror: The Horror Films of Abel Salazar", in «Filmfax», no. 54, Evanston, IL, March-April 1996.

INTERVIEWS

BRADLEY, Matthew R.: "Baxt Stabs Back", in «Filmfax», no. 50, Evanston, IL, May-June 1995.

KELLEY, Bill: "Michael Powell - Peeping Tom", in «Femme Fatales», Vol. 5 no. 1, Forest Park, IL, July 1996.

McDONAGH, Maitland: "Michael Powell", in «Mad Movies Ciné-Fantastique», no. 39, Paris, janvier 1986.

TAYLOR, Al: "Entretien avec Barbara Shelley", in «Fantastyka», no. 9, Paris, C.S.I., 1995.

TAVERNIER, Bertrand - PRAYER, Jacques: "Michael Powell entretien", in «Midi-Minuit Fantastique», no. 20, Paris, Le Terrain Vague, octobre 1968.

VALLEY, Richard: "Three Ring Circus: George Baxt, Erika Remberg, and Sidney Hayers", in «Scarlet Street», no. 6, Teaneck, NJ, R.H. Ent., spring 1992.

WEAVER, Tom: "Field Trips to Terror, Part Two" [Herman Cohen Interview], in «Fangoria», no. 110, New York, Starlog Comm., February 1992.

TALES, NOVELS & ORIGINAL SCREENPLAYS

MARKS, Leo: *Peeping Tom*, "Classic Screenplays", London, Faber and Faber, 1998.

REDON, Jean: *Les Yeux sans visage*, Paris, Editions du Fleuve Noire, 1959.

SADE, Donatien-Alphonse-François, Marquis de: *Œuvres complètes*, 35 voll., Paris, J.-J. Pauvert, 1966-1971.

CINEROMANZI

Vedi scheda filmografica di / See the filmographic card of / Voir fiche filmographique de: *El monstriuo resucitado*, *Blood of the Vampire*, *Ein Toter hing im Netz*, *Il mulino delle donne di pietra*, *El mundo de los vampiros*.

FUMETTI

— *Il mulino delle donne di cera*, «Il Vampiro» no. 64, Milano, Edifumetto, aprile 1980.



INDICE / CONTENTS / TABLE

Prefazione / Foreword

I mostri e le cosce / Monsters and Thighs / Les Monstres et les cuisses by Jean-Pierre Bouyxou
4

About the Contributors...

14

El monstruo resucitado

La triste vita del Dr. Crimen / The Sad Life of Dr. Crimen / La Malheureuse vie du Dr. Crimen by Pierre Charles
16

Blood of the Vampire

"Il film sadiano per eccellenza" / "The Ultimate Sadeian Movie" / "Le Film sadien par excellence" by Pierre Charles
32

Horrors of the Black Museum

L'omicidio come una delle Belle Arti / The Fine Art of Murder / De l'assassinat considéré comme un des Beaux Arts
by Gérard Mangin
56

Circus of Horrors

Un artista nel suo mondo / An Artist in His Own World / Un Artiste dans son monde by Carlos Aguilar
70

Per un approccio erotico a... / A Correct Erotic Approach to... / Pour un approche érotique de...

Peeping Tom by Jean-Pierre Bouyxou
84

Ein Toter hing im Netz

La pin-up nella tela del ragno / A Pin-Up in a Spider's Web / La Pin-up dans le filet by Christophe Bier
106

Il mulino delle donne di pietra

L'agghiacciante segreto del Professor Wahl / The Blood-Chilling Secret of Professor Wahl / L'Effroyable secret du Professeur Wahl
by Antonio Bruschini
128

El mundo de los vampiros

La musica dei diversi / The Music of the Others / La Musique des diverses by Carlos Aguilar
144

Gritos en la noche

Il terrore della carne / The Terror of the Flesh / La Terreur de la chair by Carlos Aguilar
158

Bibliografia / Bibliography

172



B I Z A R R E S I N E M A !
Wildest Sexiest Weirdest Sleaziest Films
Cultish Shocking Horrors
 (Sur)realism, Sadism and Eroticism, 1950s-1960s

A Film Selection by Stefano Piselli

A cura di / Edited by: Stefano Piselli, Riccardo Morrocchi

Testi / Text: Carlos Aguilar, Christophe Bier, Jean-Pierre Bouyxou, Antonio Bruschini, Pierre Charles, Gérard Mangin

Prefazione / Foreword: Jean-Pierre Bouyxou

Grafica e impaginazione / Concept and design: Stefano Piselli

Ringraziamenti / Acknowledgements: Rogelio Agrasanchez Junior (Agrasanchez Film Archive), Fabio Borsacchi, Manfred Christ, Wolfgang C. Hartwig, Florence Moly, Maddalena Morrocchi, Alain Petit, Thies Piening, Riccardo Vezzosi

Traduzione italiana e adattamento / Italian editing and translation: Riccardo Morrocchi

Traduzione inglese e adattamento / English editing and translation: Marco Zarri

Traduzione francese e adattamento / French editing and translation: Marco Zarri

Fotolito / Films: Fotolito Valdipesa to Plate, San Casciano V.P.

Stampa / Printed by: Grafiche Borri, San Casciano V.P.

Copertina / Cover: *La vendetta del vampiro* (1961), from an original Italian poster
 Stills from *El Mundo de los Vampiros* (p. 174) and *Peeping Tom* (p. 175); Barbara Valentin in *Ein Toter hing im Netz* (p. 176)

Il copyright delle immagini riprodotte a fini di studio e documentazione si intende
 dei singoli autori, editori, case di produzione e/o di chiunque altro ne detenga i diritti

This book contains photos and drawings included for the purpose of criticism and documentation
All pictures copyrighted by respective authors, publishers, production companies and/or copyright holders

Copyright © 2002 Glittering Images edizioni d'essai, Firenze
 Tutti i diritti riservati. Tous droits réservés. All rights reserved.

www.glitteringimages.com

ISBN 88-8275-048-5

Printed in Italy
 Firenze, ottobre 2002



End of Fourth Reel...

Nella stessa collana / In the same collection:

Sexploitation Filmmakers (First Reel)

Horror all'italiana, 1957-1979 (Second Reel)

Jess Franco (Third Reel)



Bizarre Sinema! Cultish Shocking Horror

featuring:

EL MONSTRUO RESUCITADO
BLOOD OF THE VAMPIRE
HORRORS OF THE BLACK MUSEUM
CIRCUS OF HORRORS
PEEPING TOM
EIN TOTER HING IM NETZ
IL MULINO DELLE DONNE DI PIETRA
EL MUNDO DE LOS VAMPIROS
GRITOS EN LA NOCHE



Edited by
Stefano Piselli
Riccardo Morrocchi

Text by
Carlos Aguilar
Christophe Bier
Jean-Pierre Bouyxou
Antonio Bruschini
Pierre Charles
Gérard Mangin

Foreword by
Jean-Pierre Bouyxou

ISBN 88-6275-048-5



For Adults Only

GLITTERING IMAGES
edizioni d'essai

